Manet



IULIAN MEREUȚĂ

Ediția a II-a

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI,
1975

Edouard Manet

REDACTOR:
VICTORIA JIQUIDI

SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU

PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR

TEHNOREDACTOR:
NICOLAE M. MIHĂILESCU

CONTRADICȚIA LUI MANET

Prea egolatră pentru a-și rememora sursele, arta contemporană, arta care este în cursa prezentului, arta care se face, propune uneori neașteptate omagii postume. După un secol de la nașterea impresionismului (un punct de plecare astăzi unanim acceptat), doi artiști din două geografii artistice diferite, unul francez, Alain Jacquet și celălalt american, Chamberlain, legați însă de concomitența intențiilor, expun lucrări intitulate, paradoxal ingenuu, *Dejun pe iarbă* și *Omagiu lui Manet*. Cele două tablouri sînt reluări identice ale celebrului *Dejun pe iarbă* de Edouard Manet, păstrînd ironic pînă și regula înstrăinării: personajele sînt îmbrăcate în moda acestui moment, fixate într-un peisaj poate ceva mai artificial, mai puțin frust. Astfel, pop-arta contemporană declară ostentativ public (jocul dintotdeauna al avangardei) importanța operei lui Manet printre motivele de geneză ale artei moderne.

Ce a putut provoca acest dezinteresat omagiu? Opera lui Manet neagă (fapt istoric dar și calitativ) mitul și iluzia romantismului: speranța că artistul poate deveni Dumnezeu într-un cer din care Dumnezeu a fost izgonit.

Înțeleasă ca excepție genială, «capodopera» (ghilimelele slujesc aici pentru a reliefa conceptul) recurge la providență și la ritual pentru a impune o concepție despre lume (implicînd nu destinul omului concret și istoric, ci fatal, un om ideal, o schemă abstractă ușor de călăuzit și de modificat). Generozitatea capodoperei este însă o mantie înșelătoare. În pliurile ei secrete, se ascund reflexele întregului cosmos, transfigurat astfel pentru a pregăti salvarea sufletului (să ne gîndim la cupolele cerurilor baroce, ademenitoare prin iluzia lor perfectă, dar care nu sînt bolta cerească, firmamentul plin de stele strălucitoare, ci unica șansă de salvare pe care ideologismul contrareformei o poate oferi credincioșilor).

Descoperind în arta barocă, sub aparența pariului cu metafizica, un obstinat program de propagandă ideologică, iluminismul (și gîndirea derivată din el) i-a opus o atitudine critică. Pictorul și graficianul englez William Hogarth concepea scopul moral al artistului ca «un comportament superior al *omului în societate* (s.n.) în loc de o ancorare a sufletului în vederea salvării lui eterne». Se produce astfel o schimbare de accent în trecerea de la artă la artist (sau într-un limbaj mai general, de la valoare la calitate), acordîndu-se astfel atenție experienței umane a artistului. O uriașă distanță separă această concepție de aceea după care artistul «este un alt creator, un Prometeu, venind imediat după Zeus», teorie de care este răspunzător un gînditor englez din epoca lui Hogarth, Shaftesbury. Artistul execută — înțelege Hogarth — o activitate umană, printre alte activități umane, a cărei tradiție și istorie trebuie căutate în valorile de formă ca pură expresie a acestei activități. Pictorul englez Joshua Reynolds (citarea lui Reynolds lîngă Hogarth nu este întîmplătoare: arta engleză în prag de istorie modernă și-a pus cu foarte multă acuitate problema unui program de iconografie laică) va concepe chiar o artă izvorîtă din cultură (lipsită de inspirație deci) dar totuși originală, ceea ce presupune prezența atitudinii critice nu posterior ci în însuși actul creației.

«Moștenirea iluministă, transpunerea artei de pe planul transcendenței pe cel al contigenței, acordarea unei funcții sociale artei, implicau multe renunțări: se pretindea divorțul artei de geniu, abandonarea „capodoperei" care impunea drept autoritate o concepție asupra lumii și afirma categoric un principiu și un sistem. Cînd se neagă existența unei valori comune artei și cosmosului, (frumosul) capodopera de importanță universală devine absurdă, anacronică, cînd se afirmă valoarea calității (care e numai a artei și nu a naturii) și se lasă totul în seama artistului, destinul geniului creator de concepții sau sisteme universale este hotărît» — scrie criticul și filozoful italian Argan, pe urmele ideilor căruia se poate merge, în eseul său *Criza valorilor*. Dacă tradiția iluministă hotărăște moartea geniului, romantismul îl reevocă: o face doar cu scopul unic de a se salva de mediocritatea umană. Revolta individuală a păstrat totdeauna semnul unei răfuieli personale, intenționată inadecvare (mai mult chiar, opoziție) la un sistem de idei gata făcut. E lipsită însă de finalitate politică (atîta timp cît este individuală), imposibilă, redusă doar la o grimasă tragică. Măștile desfigurate ale unui Delacroix sau Baudelaire, acel *l'esprit d'élite* prin care se definesc aceste destine ascund patosul existenței subterane, formulat astfel ca protest împotriva societății și

stabilităţii regulilor sociale. Baudelaire era într-un conflict perpetuu cu un tată vitreg, transferînd în societate disputa familiară care devine astfel, inconştient, o dispută socială, apărîndu-şi toată viaţa excepţia vieţii sale. « Eu sînt toţi, toţi sînt eu » — scrie poetul în *Rachete*, sau cum explică Sartre în eseul dedicat poetului: « Copilul care s-a întîlnit pe sine însuşi în disperare, furie şi gelozie, îşi va axa toată viaţa în jurul meditaţiei stagnante a singurătăţii sale formale ».

Pentru că era un bastard, deci în imposibilitatea de a-şi trăi propria istorie genealogică, exclus astfel prin destin din societate, Delacroix se va răzbuna pe întreaga istorie, reluînd-o ca motiv dominant al picturii, asimilînd-o cu natura oarbă, cu această mare de instincte violente, pentru a se putea la rîndu-i integra în ea. Să ne amintim doar scenele cu animalele sălbatice ale Africii şi să comparăm aceste pînze cu marile sale subiecte istorice. Delacroix îşi solicita un loc în istorie, provocînd-o pentru a se salva astfel dintr-o lume care nu-l acceptase.

Manet, fericit în ascendenţa sa continuă şi lineară, se supune benevol autorităţii familiare, asimilată inconştient autorităţii sociale (în fond situaţie cît se poate de normală: tatăl său, Auguste Manet aparţinea marii burghezii, şi fusese înalt magistrat sub trei regimuri). Dilemele politice sînt excluse pentru Manet: oscilaţiile lui de atitudine provin din oroarea de acţiune, din teama de exces şi ridicol.

Îşi compusese un personaj şi îl şi trăia; îşi trăia mai ales cu deosebită naturaleţe propriile contradicţii (un exemplu din viaţa banală a pictorului: se îndrăgosteşte de o tînără pianistă, Suzanne Leenhoff, va tăinui cu grijă timp îndelungat această legătură din care se naşte un copil, va avea curajul — dar cîte precaute stratageme pentru aceasta — să-şi oficializeze dragostea, dar nu va recunoaşte copilul, care va trăi pe lîngă părinţi, pentru a salva aparenţele, drept nepot cu nume derutant, Leon-Edouard Leenhoff Koëlla). Evenimentele biografice reale sugerează suficiente interpretări, pot divulga sau pot ascunde, semnifică sau cad în derizoriu, unele sînt trăite de personaj, altele trăiesc personajul. Iată unul din acelea, în care Manet poate fi recunoscut în întregime, amestec de inocenţă şi premeditare, de îndrăzneală şi laşitate. În 1867, construieşte în cadrul Expoziţiei Universale de la Paris pavilionul care-i va adăposti o expoziţie personală. În epoca marilor scandaluri publice cu tablourile *Dejunul pe iarbă* şi *Olympia*, nădăjduieşte că publicul şi implicit opinia oficială vor deveni mai favorabile, mai comprehensibile (eşecul acestui plan este cunoscut). În catalogul expoziţiei, Manet formulează o propoziţie revelatoare: « Domnul Manet n-a avut niciodată intenţia de a protesta ». Scuză, mărturisire de credinţă, diplomaţie, orice ipoteză este adevărată şi explicabilă: Manet n-a avut niciodată intenţia de a protesta, căci n-a avut niciodată conştiinţa unicităţii actelor sale artistice. Îi erau străine pînă şi dezordinea regizată a « artistului » (boema şi spectacolul ei îi repugnau). Pictat de Fantin-Latour în costumul său obişnuit (redingotă, haute-de-forme — tipică eleganţă burgheză), niciodată un portret n-a fost mai fidel modelului. În această suprapunere nu rămîne loc pentru secrete.

Se integrase într-o ierarhie — treptele scării sale de valori se numeau glorie, bani, legiunea de onoare — dar el le dorea cu patimă şi invidie, personificate, reale, ca nişte confirmări palpabile, uşor de posedat şi nu abstracţiuni, amendamente la destinul său postum. « Acest pictor revoltat, care adora lumea, a visat totdeauna succesul aşa cum îl oferă Parisul, cu complimentele femeilor, cu primirea călduroasă a saloanelor » (Emile Zola).

Sensul imediatului, rupîndu-l de trecut (de istorie) şi de viitor, (de proiect), nerăbdarea cu care aştepta succesul — supunîndu-se pentru aceasta autorităţii constituite, ceea ce îi dădea certitudinea opiniei publice şi a recunoaşterii oficiale —, absenţa activităţilor utopice în urmărirea unui ideal însemnau la Manet o teribilă vocaţie a prezentului. Acest pariu cu prezentul, cu o scadenţă care-l obseda, nu conţinea nimic nebulos sau neclar. Prezentul i se înfăţişa sub aparenţa vieţii sale, a picturii sale, a senzaţiilor sale, constituind un principiu indispensabil de existenţă, motivul principal al egoismului său, necesar pentru a împiedica orice rivalitate între viaţă şi creaţie.

Evenimentul politic ajunge la Manet reverberat, stins, ca un ecou despuiat de concreteţea sonoră care-l provocase, învăluit în precauţii, cu toate acele îndoieli şi deprimări care distrug cauzele iniţiale. Şi epoca lui Manet n-a fost mai lipsită

Edouard Manet
Fotografie făcută de Nadar



de spasme ca a lui Daumier. Dar dacă pentru Daumier prezentul însemna motiv de obligație politică și alegere, cu necesitatea intervenției (chiar într-o formă utopică), mitul acțiunii politice a rămas obscur pentru Manet. Convingerile sale politice se transformau în opiniile unui spectator nimerit întîmplător în incinta teatrului istoriei. *Execuția lui Maximilian* (împăratul Habsburg al Mexicului detronat de revoluție) sau *Evadarea lui Rochefort* (ziarist implicat într-un scandal politic de epocă) sînt subiecte de actualitate, dar nu conțin nici o sfidare, confruntate cu evenimentul real. Totul este distins, rece, detașat.

Și totuși nici un alt artist n-a fost într-un conflict mai deschis, mai declarat deschis cu societatea. « Delacroix, Courbet și chiar foarte clasicul Ingres au provocat rîsul. Dar *Olympia* este prima operă de care mulțimea a rîs cu un hohot imens » (George Bataille). Nuanțele batjocurii au mers de la ironie pînă la oroare, de la critică la dezgust, fiecare nouă lucrare trimisă la Salon, naivă tentativă a unei concilieri, întorcîndu-se asupra-i cu efecte negative dezastruoase. Cu o conștiință exactă a artei sale revoluționare, Manet ar fi devenit în mod real șeful « celor din Batignolles » (locul de întîlnire al primilor impresioniști), ar fi dezavuat Salonul, s-ar fi decis să-și asume răspunderi de promotor. Dar n-a făcut-o, continuînd să aștepte recunoașterea oficială.

Și totuși contradicția acestei conștiințe conformiste este în fond neesențială, o urmare negativă a libertății sale, a refuzului oricărui program, o formă pe dos a gustului său pentru independență. Este paradoxul unui artist care nu putea crede în eroism cît timp era pentru el o noțiune fără conținut. Manet pictează doar ceea ce vede, concis, clar, fără echivoc; ideal, școală, protest — iată lucruri care i se păreau străine în însăși esența lor. Ar fi putut să-și definească pictura ca *senzație plus tehnică*, deși discursul său vizual, livrat esențialmente optic, este mai violent decît suferința întreruptă în destinul istoriei din opera lui Delacroix sau decît orgoliosul program social al lui Courbet.
Ignorînd orice metafizică, Manet s-a supus doar artei și tehnicii sale. Accepta existența și gesturile ei cu indiferență; această înstrăinare, hoinăreala fără scop dar cu privirea ațintită spre demistificarea viziunilor primite și confirmate, îl scăpau de « ordonanța convulsivă a ficțiunii ». Pictura sa devine astfel, pentru prima oară, experiența sa, nealterată de vacuitatea idealurilor repetate.

Radicalitatea acestei acțiuni contrastează deci surprinzător cu autorul ei. Contradicțiile lui Manet se supun (căutînd o metaforă) imaginii lui Ianus, zeitate ambiguă semnificînd aplanarea contrariilor dar, în același timp, și gestul inițial, începutul. O artă radicală dar o existență socială conformistă, iată dicotomia dificil de rezolvat fără disocieri și argumente. În loc de a sfărîma, acestea ar putea unifica o imagine. Opera sa fără program anunță o epocă cu programe, este un început dar conține viitorul însuși al artei; lucrările lui Manet au proporția prototipului, a tiparului prin care patronează o evoluție. Omagiul postum, indicat la început, exprimă revelarea acestui sens.

Atelierul lui Thomas Couture (în care se înscrie după lungi dispute familiale în 1850) n-a însemnat totuși pentru tînărul Manet o tentație irezistibilă; pătrunzînd în el, se vedea asimilat simulacrului ideologic și orgoliului zgomotos al emulilor lui Coypel, Cabanel, Picot — reprezentanții acelui academism glorios în mijlocul secolului. Fața pămîntie a zeului Ianus privea către lumina falsă a acestui « geniu » tenace (Couture se declarase șef de școală și mima cu cabotinism convingerea genialității sale), simțind într-o proporție, de altfel, tipică pentru Manet, atracție și repulsie. Succesele recunoscute ale lui Couture, într-o măsură chiar regia factice a doctrinei sale îl fascinau, proiectîndu-și în ele complexul său social. Nebunia descriptivă a vacuității, înverșunarea de a reprezenta povestirile istoriei într-o ipocrită tentativă moralizatoare, dădeau tabloului lui Couture, *Romanii în timpul decadenței* (se pare cel mai cunoscut tablou al său), o măreție ridicolă, simptom de evidentă paralizie estetică. Mai tîrziu (cunoscînd violența cu care se vor respinge, pare inexplicabil cît de mult timp — aproape șase ani — a rămas Manet în atelierul lui Couture) Manet va începe să vadă mortificarea definitivă a picturii academiste în care triumfă derizoriul, subiectele — victorie comodă de convenții devenite reguli. Această pictură ridicată oficial la rang de stil îi era străină. Soluția acesteia nu era desigur soluția sa. Dar soluția sa era încă o posibilitate de transformat în realitate. « Să reconstitui figuri istorice, ce glumă bună. Pictezi pe cineva după permisul său de vînătoare? . . . Nu există decît un lucru adevărat: să faci dintr-o dată ceea ce vezi. Cînd reușești, înseamnă că ai reușit. Cînd nu, o iei de la început. Restul, e o farsă » — spunea Manet în acei ani.

Dar Manet nu este omul deciziei. În atelierul lui Couture (și mult timp după aceea) se va afla într-un proces de analiză în care sistemele figurative sînt puse în cauză împreună cu tehnicile picturii, gustul (elementele constitutive ale operei) deopotrivă cu viziunea, (mod istoric de a raporta percepția), operații critice în care punea pasiune și vehemență. Memorialistica lui Antonin Proust (nedesmințit prieten al pictorului, elev și el în același atelier) păstrează în fragmente, documente ale acestei atitudini. Controversele susținute anunță semnele succesivelor metamorfoze: « Tabloul lui Théodore Rousseau *După ploaie* provoacă vii polemici, dar Manet prefera *Vedere din La Rochelle* de Corot și *Vedere din Optevoz* de Daubigny și mai mult decît Daubigny, Jongkind care era — după părerea sa — cel mai puternic dintre peisagiști » — scrie A. Proust în memoriile sale.

Va vedea de aceea în poetica lui Delacroix (pe care-l vizitează, e drept o singură dată, pentru a-i cere încuviințarea executării unei cópii) ceva rece și în opera acestuia, un țipăt străin. În fond, opțiunile lui Manet sînt clare. Théodore Rousseau, șeful școlii de la Barbizon, promotor al unui peisagism mai frust, realist, divergent estetic de doctrina peisajului idealist, continuînd însă o pictură întunecoasă, bazată pe demitente și bitum, nu-l putea impresiona în aceeași măsură ca Daubigny și Corot. Poziția lui Corot — singulară în epocă — s-a dovedit, postum, hotărîtoare în dezvoltarea istorică a picturii. Pictura sa este o pictură de senzații directe și însăși procedura lui tehnică avea să hotărască curînd destinul multor artiști: în lucrările sale spațiul era semnificat de « griuri colorate » infinit mai adecvate pentru surprinderea luminii adevărate; despre Daubigny — peisagist al școlii de la Barbizon — se știe că lucra în aer liber în căutarea picturală a variațiilor atmosferice. Iar flamandul Jongkind este considerat, astăzi mai ales, un precursor imediat al impresionismului, prin acuarelele sale luminoase, executate « asupra motivului » ceea ce, să recunoaștem, oferă alegerii lui Manet un caracter de sigură previziune. Programul social al lui Courbet — pentru a continua această sumară plasare în epocă — îi este indiferent, iar pictura sa i se pare « prea neagră » (sînt propriile lui cuvinte). Contestările sau opțiunile lui Manet au ceva decisiv care nu ascund, fac chiar evidentă o nerăbdare vindicativă; nu pledează, ci resping. Disprețuiește conceptele, determinarea pictorului de către un ideal oarecare, eliberînd astfel viziunea. « Am oroare de ceea ce este inutil. Bucătăria picturii ne-a pervertit. Cum să scapi de ea? Cine ne va da simplitatea și claritatea? »

Cu asemenea grave interogații, va suporta cu greu (și nu va accepta) convențiile picturii academiste: finit—nonfinit, clarobscur—lumină, desen—culoare, dicotomii care provocaseră rivali-

HENRI FANTIN-LATOUR
Portretul lui Edouard Manet



tăţi niciodată terminate. Simplitatea şi claritatea devin scopurile sale, căutate într-un periplu agitat în muzee. Cu înverşunare de iconoclast şi vizînd desigur ordinea încercărilor de autoformulare, călătoreşte în Italia, Austria, Olanda, Germania, Florenţa, Veneţia, Haga, Amsterdam, Dresda, Praga, Viena, München, formează un itinerar însemnat de numeroase momente de analiză. Copiază la Florenţa *Cap de tînăr* de Filippino Lippi şi din opera lui Tiţian, *Venus din Urbino*. La Luvru se opreşte pentru autoportretul lui Tintoretto şi *Fecioara cu iepurele* de Tiţian, la Haga pentru *Lecţia de anatomie* de Rembrandt. În muzeu, Manet căuta o imagine proprie satisfăcătoare, alături de tentative şi conştiinţe artistice similare. Cópia la Manet înseamnă o distrugere, afectivă distrugere (un alt nume al analizei), cu dorinţa confirmării justeţii opţiunii şi subsidiar, a eficacităţii exerciţiului tehnic. Manet devine un virtuos, paradoxal, înainte de a şti să spună ceva, ceea ce explică insistentele sale incertitudini, deciziile sale ezitante. Se desparte de Couture în 1856, dar nu renunţă la opinia acestuia deşi controversele ajunseseră de mult la un punct critic. În 1858 cînd pictează *Băutorul de absint* ajunsese puţin la acea claritate pe care şi-o dorea şi se afla încă la mijlocul unui drum. Pictase un personaj real, puţin cam romantic cu capa sa brună (dezordinea aparţinea mai mult modelului); îl pictase făcînd un compromis între ideile sale şi doctrina fostului său profesor. Couture, căruia îi va arăta lucrarea, putea fi încă mulţumit: se mai regăsea (el sau metoda) în lucrarea insurgentului său elev, deşi aparent nu va avea decît cuvinte de dezaprobare (se citează replica lui Couture: « Nu există aici decît un singur băutor de absint şi anume pictorul care a făcut această nerozie »).
Juriul Salonului din 1859 respinge tabloul, în ciuda votului favorabil dat de Delacroix; relaţiile destul de curioase ale pictorului cu succesivele Saloane de pictură încep aşadar printr-un eşec.

În 1858, Manet îl cunoaşte pe Baudelaire. Este un moment de istorie cu implicaţii importante (chiar dacă nu decisive) pentru pictor. Mai tîrziu, Valéry va nota o comparaţie susţinută mai mult prin logica analogiilor; va propune între poemele lui Baudelaire *Binecuvîntarea*, *Imagini pariziene*, *Bijuteriile*, *Vinul peticarilor* şi picturile lui Manet *Băutorul de absint*, *Lola de Valencia*, *Olympia*, cîteva « corespondenţe profunde ». La nivelul operelor comparaţia nu poate fi relevantă. Prietenia aceasta se deschide altor sensuri. În 1858, Manet era practic un necunoscut, Baudelaire celebru prin poemele sale (*Florile răului* apăruseră în 1857, provocînd imprecaţiile care vor culmina cu procesul de imoralitate). Manet îndrăznea cu precauţii şi retrageri o nouă practică a picturii. Baudelaire definise deja substanţa concepţiei sale estetice (publicase importantele eseuri dedicate Saloanelor din 1845 şi 1846, şi îşi formulase destul de exact fundamentalul său concept al « frumuseţii moderne »). Manet va recunoaşte în opera poetului noutatea valorii ei estetice şi va admira această teribilă conştiinţă critică. La rîndul său Baudelaire nu va rămîne indiferent în faţa încercă-

EDOUARD MANET
Portretul lui Baudelaire

rilor (chiar contradictorii) ale tînărului pictor. Se înţelege cred, că relaţia astfel descrisă nu exprimă o necesară reciprocitate. Mult mai tîrziu, abia în unele comentarii de dată recentă, termenii acestei relaţii se vor constitui într-un moment real de istoriografie comparată.

Este un fapt cert: Baudelaire n-a recunoscut niciodată în Manet eroul « esteticii sale » (este un reproş pe care-l face printre alţii Lionello Venturi în a sa *Istorie a criticii de artă)*. Evenimente care să îi apropie au existat totuşi, e drept mai fructuoase pentru pictor. Au trăit astfel amîndoi pasiunea pentru spanioli. În timp însă ce pentru Baudelaire, această pasiune are ceva efemer, cu un entuziasm instantaneu şi trecător — amuzament explicabil pentru o fire în care divertismentul va însemna tot timpul o şansă de noutate (« Un singur gînd ne mînă, să dăm de ceva nou ») —, pentru Manet descoperirea artei spaniole constituie ultimul moment decisiv înaintea acelei categorice negaţii a tradiţiei, începută o dată cu *Dejunul pe iarbă* şi *Olympia*. Datează de atunci lucrările: *Baletul spaniol*, *Cîntăreţul spaniol* şi portretul dansatoarei Lola de Valencia inspirate de spectacolele unei trupe de balet spaniol.

Baudelaire va aprecia lucrările: « sînt impregnate de cea mai puternică savoare spaniolă ceea ce ne îndreptăţeşte să credem că geniul iberic s-a refugiat în Franţa » (un amănunt nu inutil, este singurul articol dedicat de poet prietenului său). Mai mult, va compune pentru portretul Lolei de Valencia un catren savuros şi echivoc provocînd insistente maliţii dar şi o substanţială creştere a renumelui pictorului.

În baletele spaniole Manet îşi satisface tentaţia discursului picturii spaniole (Velázquez, Murillo, Zurbarán) deşi « capa », « espadrilele », « ghitara » implică mai ales hispaniolismul epocii. Baudelaire nu va ezita să-l convingă să continue pe calea aceasta, deşi nu va înţelege adevăratul



sens al interesului lui Manet pentru pictura spaniolă.

Manet se regăsea în tonul indiferent al lui Velázquez, în cruzimea sa analitică, în posesiunea realităţii cu ochi sever de clinician, în perfecţiunea tehnică a picturii sale. Spiritul picturii lui Velázquez corespundea propriului său spirit, determinîndu-i propria-i viziune picturală. Constrîns astfel la o analiză permanentă, Manet se pregăteşte pentru pictura sa inovatoare. În felul său de a-şi căuta precursorii, Manet anunţă fenomene esenţiale ale artei moderne.

OLYMPIA
sau revanşa picturii

Opera lui Manet se revendică din autonomia picturii, respingînd orice dublură, ataşată unicei semnificaţii vizuale, orice înstrăinare a substanţei proprii. Refuzul valorilor străine picturii ia în această operă forma unei ambiţii nepremeditate din care arta modernă a făcut un program şi o estetică.

Manet a fost primul ochi din istoria artei, descoperind cu ingenuitate de precursor inutilitatea alfabetelor adiacente. Opera presupune astfel o optică, o apreciere şi un suport esenţial vizual. Manet intervine în progresul istoric al senzaţiei, opunînd imaginii mitice şi sacre, purtătoare de valori morale sau religioase, incompatibilitatea dintre producerea de imagini şi imaginaţie. Este procesul obiectivizării senzaţiei, o cunoaştere imediată şi spontană, în conştiinţa surprinsă şi cercetată în momentul activ al întîlnirii cu fenomenul. Se creează astfel o antiteză, opusă aspiraţiilor evazioniste ale romanticilor (ca substrat ideologic) şi programului neoclasic (ca operaţie practică).

« Goya îl presimte pe Manet » — scrie André Malraux în eseul său despre Goya, *Saturn*. « Goya îl presimte pe Cézanne », Goya presimte în sfîrşit realul « ca materie primă » pentru a face din el « universul specific pe care-l cunosc muzicienii ». Pentru a ajunge aici, arta trebuia golită de pasiunea metafizică ce-l răvăşea pe Goya — iată concluzia lui Malraux. Opera lui Manet nu este un exerciţiu polemic; nu este aşadar operaţie critică spontană, detaşată de un anumit context istoric. « Cazul » Manet şi opera sa demonstrează continuitatea unor formulări. Este de aceea importantă precauţia de a nu omite din şirul artiştilor care prevestesc sau provoacă ruptura, « lumina care apare în opera lui Chardin sau Delacroix, Courbet sau Turner » — cum scrie G. Bataille — pentru a nu eluda rădăcinile acestei tradiţii. Şcoala de pictură engleză (Reynolds, Constable, Turner), obligată în absenţa unei tradiţii de iconografie sacră să producă una nouă, independentă şi specifică, explică, de exemplu, unul din aspectele fenomenului.

Pentru Manet rezolvarea se produce neintenţionat dar logic. « O dată punţile tăiate, Manet rămîne faţă-n faţă cu realitatea, de care se serveşte însă ca de un simplu pretext. Un pretext presupune o ţintă. Manet n-avea nici una, în afară doar de aceea de a-şi urma propria-i cale. Urmîndu-şi însă propria-i cale creează o imagine capabilă să transceadă şi transfigureze realitatea tocmai pentru că aceasta este o imagine, o formă pură, care nu slujeşte la nimic, dar pe care o privim cu o uimire ce se continuă în timp, ce se prelungeşte la infinit » (L. Venturi).

Pretextul iconografic la Manet justifică crearea imaginii. Scriam despre reverberaţia potolită, despre sonoritatea monotonă cu care ajunge la el evenimentul. Pentru Manet participarea se reduce doar la lectura evenimentului. O acţiune îndepărtată de realitate, detaşată, indiferentă. În 1867, la 19 iunie, împăratul Maximilian de Habsburg al Mexicului, împreună cu generalii săi, Miramon şi Mejia, sînt împuşcaţi la Queretarro. Manet pictează *Execuţia lui Maximilian* în 1867. Dar nu-l inspiră atît evenimentul (care constituie totuşi principalul impuls), cît mai ales tabloul lui Goya *3 Mai*, văzut la muzeul Prado, în voiajul său spaniol din 1865. Malraux reduce comparaţia, în fond inevitabilă, la o simplă diferenţă de calitate: « *Execuţia lui Maximilian* este *3 Mai* de Goya, mai puţin ce semnifică tabloul ». *Această* diferenţă este esenţială. În perimetrul angoasant al lucrării lui Goya, pictura (compoziţia, culoarea) accentuează excesul şi confirmă o teribilă pasiune. Totul este acolo funcţie existenţială a cărei valoare se propagă în implicaţii de ordin etic sau politic. Tabloul lui Goya este mitul în cel mai înalt grad ritualizat al revoltei. La Manet reducţia conotaţiilor este evidentă; prezenţa unui « subiect », unei anume povestiri, nu modifică viziunea. În indiferenţa cu care povesteşte, Manet are pentru împăratul Maximilian aceeaşi atitudine de pictor ca în faţa unei flori, unui peşte, ca în faţa oricărui obiect neînsufleţit. Nici o diferenţiere, nici o emoţie străină în descripţia *nimicului luat ca pretext de pictură (nimic* are aici un evident sens polemic — pictura lui Manet este o pictură de obiecte). Modelele şi-au schimbat costumele, poziţiile şi rolurile pentru a-i permite pictorului cea mai bună orientare, cea mai bună soluţie. Totul accede deci către pictură, către respingerea oricărei valori străine. *Execuţia lui Maximilian* este o natură statică cu personaje umane între care orice relaţie psihologică, orice legătură aparentă trebuie exclusă. Tabloul efasează implicaţiile politice ale

GIORGIONE?
Concertul cîmpenesc



dramei de la Queretarro, în textul și subtextul ei, reducînd la zero toate semnificațiile, pentru a suprima autoritatea subiectului.
Prin paradoxalul ei destin istoric *Olympia* continuă esențialul acestei demonstrații. Pictată în 1863, lucrarea așteaptă în atelier doi ani pentru a fi expusă la Salonul Oficial prevenind imensul « țipăt de oroare » pe care avea să-l provoace. Excesul de literatură și senzație, chiar în cazul opiniilor favorabile, dorința de posesiune prin cuvinte a acestui fapt pur vizual sînt inexplicabile. Imprecației publice i s-a răspuns prin poeme: Zacharie Astruc, prieten al pictorului, diletant prodigios, gravor, poet, critic, compune cîteva strofe aruncînd peste tablou un val de metafore ambigui într-o crudă inadecvare viziunii lui Manet. Era o tentativă de a trimite spre mitologie însuși reversul mitologiei, însăși forma ei negativă. (Desigur, reducînd discuția la o anume implicație socială a imaginii, mai exact poate, a imageriei, *Olympia* completează repertoriul epocii. Dar este o discuție adiacentă, complementară.)
Învăluită de la expunerea sa de o retorică verbioasă, *Olympia* nu-și va impune realitatea ei pur practică, nici în comentariile de mai tîrziu ale lui Paul Valéry care prefațează orgolios și demonstrativ catalogul expoziției retrospective din 1932 de la Musée d'Orangerie.
« Ea este Scandalul, Idolul: puterea și prezența publică ale unui blestemat secret al societății. Capul său este pustiu: un fir negru de catifea izolează Impura prin excelență, cea a cărei funcție pretinde ignorarea liniștită și inocentă a oricărei rușini » — scrie poetul.
Valéry vedea în *Olympia* ființa maculată din naștere, curtezana absolută, un fel de *Venus meretrix* al Apocalipsei: « Vestala bestială, destinată goliciunii totale, ce te îndreptățește să gîndești la tot ceea ce se ascunde și se păstrează din barbaria primitivă și animalitatea sălbatică în obișnuințele și afacerile prostituției din marile orașe ». (În ciuda tonului excesiv, o logică în acest comentariu ar putea exista. Valéry poetul vedea tabloul cu ochii lui Baudelaire din *Florile răului* și *Poeme osîndite*. S-ar putea ca *Olympia* să fie — ca și poemele lui Baudelaire — un semn al « Sordidelor aspecte ale vieții sexuale din marile orașe » — cum s-a scris. Pictura lui Manet se dispensează însă de aceste comentarii, cele mai multe, alibiuri ale neputinței de tălmăcire.)
Olympia înseamnă un drum de la mit la imagine. În 1856 cînd copia la Uffizi tabloul lui Tițian, cunoscut ca *Venus din Urbino*, Manet făcea o transpoziție, încercînd acomodarea picturii cu o realitate mai umană. Cópia propune un Tițian revăzut de Manet, cu amendarea explicabilă de tehnică. « Totul la Manet, ca și la Tițian, este determinat de conveniențe pur picturale » — scrie Paul Jamot, justificînd mai ales interesul lui Manet pentru Tițian. Și totuși cópia tinde la o uzurpare a originalului, vrea să fie o replică la o diferență de cîteva secole, dar ră-

MARCANTONIO RAIMONDI
Judecata lui Paris



mîne un comentariu al ei, în care simțul critic al pictorului se exersează pe seama tehnicii. Pentru Manet, copia nu constă într-un pretext de minuție sau un interes de interpretare, ci dintr-un provizorat necesar introducerii analizei critice în acțiunea termenilor specifici picturii. Rezultatul este totdeauna o lucrare plasată la jumătatea drumului dintre cel ce copiază și modelul copiei, aici dintre Manet și Tițian. Copia este un intermediar fidel către o nouă lucrare; de la Afrodita lui Tițian se trece astfel — aproape pe nesimțite — la *Olympia* lui Manet.

Olympia rezolvă ambiguitatea, unificînd rezultatele analizei într-o stilistică. Noua stilistică însoțește soluția de demitizare a nudului, proces pe care-l relevă desenele, studiile care prepară tabloul. Succesiv, Victorine Meurend (un timp modelul favorit al lui Manet) își caută poza, care avea s-o consacre, întorcîndu-și privirea dintr-un spațiu anonim melancolic și detașat (ca în pînza lui Tițian) în spațiul concret, real, indiferent (ca în pînza lui Manet) micșorînd pînă la imperceptibil distanța dintre tablou și privitor. Acțiunea e întreprinsă și de celelalte personaje ale tabloului — păstrînd în permanență comparația cu Venera lui Tițian. Servitoarea își părăsește locul secundar, cîinele adormit este înlocuit de pisica neagră cu spinarea arcuită. Toată această succesiune, înlăturînd inutilitatea perspectivei, se aglomerează în planuri apropiate, între care distincția este atît de palidă încît imaginea totală, cuprinzătoare, pare un basorelief oferit privirii și nu intelectului.



TIȚIAN
Venus din Urbino

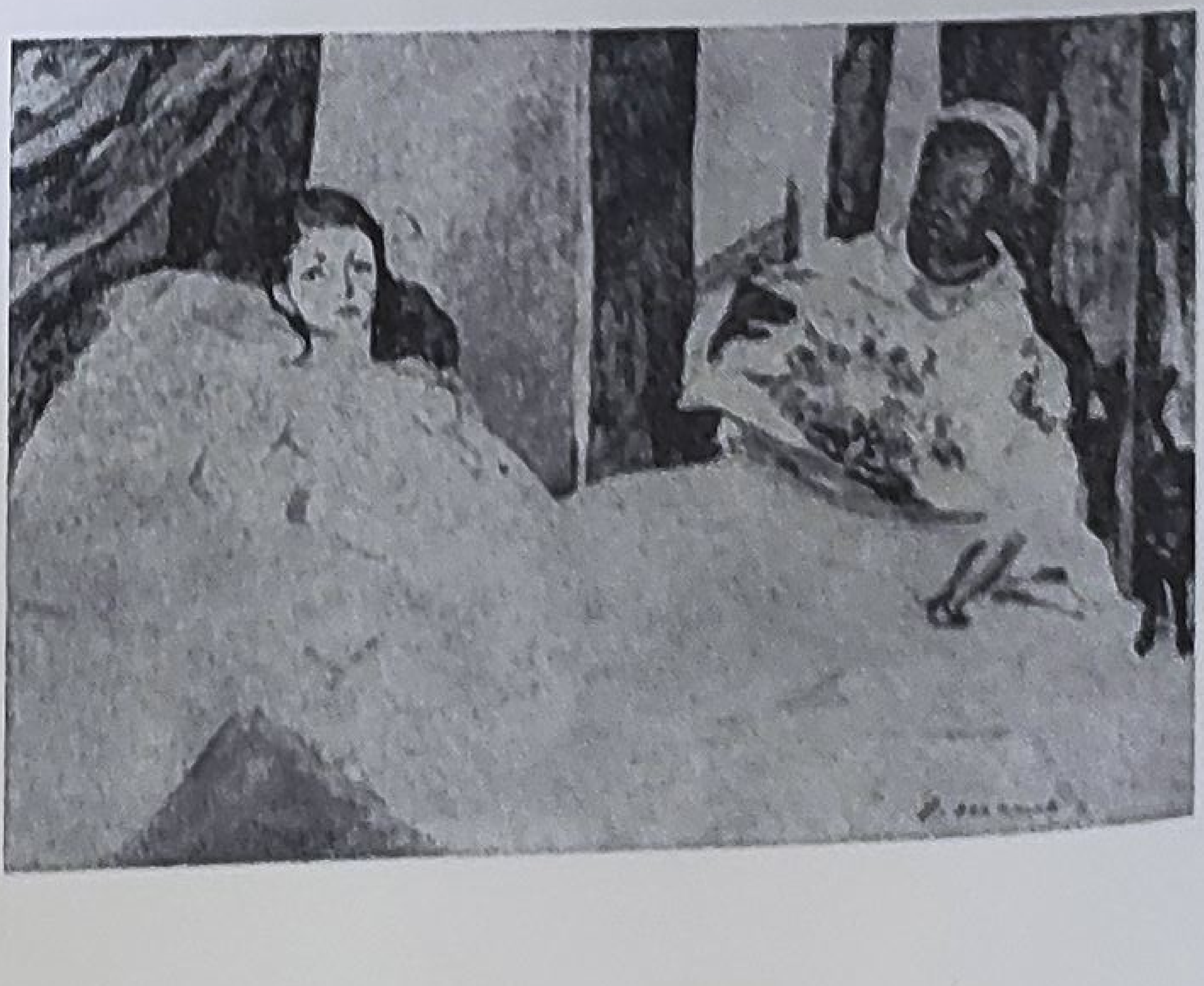
Această irumpere a imaginii, detașarea de spațiul tridimensional al convențiilor perspectivale, înscrierea declarată în suprafață îl apropie pe Manet de arta medievală: « . . . arta evului mediu înseamnă totuși aceasta: *o prezentare de imagini*; artă care apusese în clipa în care Renașterea și epoca modernă îi substituiseră *reprezentarea realității*. Și nu e decît o ironie a istoriei faptul că în momentul cînd reprezentarea realității devenise obiectivă, și prin urmare fotografică, mecanică, un strălucit parizian care voia să facă realism a fost împins de geniul său excepțional să readucă arta la funcția ei de creatoare de imagini » — explică Venturi geneza operei lui Manet. « El simțea nevoia să considere linia mai curînd ca o delimitare decît ca un contur, să reducă clarobscurul la un minimum necesar, să neglijeze spațiul tridimensional. În felul acesta obținea o puternică precizare a imaginii, un colorit prețios, chiar în negru, o irumpere a imaginii, cu atît mai izbitoare cu cît era prezentată mai la suprafață, iată cele trei pivoturi în jurul cărora se va dezvolta stilul lui Manet. Rezultatul: o imagine a cărei prezență vie și nemijlocită este imediat percepută de privitor. Și al cărei efect se află în strictă legătură cu modul de execuție. »

Dar această execuție este în cel mai înalt grad experiență umană. « Desena într-un carnet o nimica toată, un profil, o pălărie, într-un cuvînt o impresie trecătoare » — îl descrie Antonin Proust, martorul cel mai apropiat. Aceste fleacuri nu puteau fi pentru Manet motivul unui crochiu, formă de studiu sau simplă dexteritate, ci un proces verbal intim și inedit ale experiențelor sale, rezultatele unui ochi limpede care refuza să vadă realitatea altfel decît este dată ochiului și care nu-și înstrăina în fața pînzei vivacitatea senzației. *Olympia* părea privitorului mai goală decît ar putea fi o femeie goală. « De la *Venus* de Cranach niciodată vreun trup gol nu a fost atît de gol » — scrie Robert Rey intuind într-o metaforă imediatețea percepției lui Manet. Atenția pictorului se concentrase asupra culorii carnației; între această culoare și cea a așternutului, între culoarea buchetului de flori sau a rochiei servitoarei există o relație nemediată de convenția clarobscurului. *Olympia* este prima tentativă de a judeca culoarea în termenii spe-

MANET
Studiu pentru Olympia



Olympia



cifici ai acesteia, de raporturi multiplicate a căror acţiune se desfăşoară pe suprafaţă într-un spaţiu definit temporal.

Olympia nu ar fi putut fi creată fără experienţa hotărîtoare a *Dejunului pe iarbă*. Înaintea acestui tablou (să fixăm anul 1863, ca dată reper), Manet nu era încă Manet (aşa cum şi-l revendică astăzi istoria artei) deşi pictase pînă atunci *Baletul spaniol*, *Lola de Valencia*, *Cîntăreaţa străzilor*, *Ghitaristul*, *Concert la Tuileries*. Ajunsese însă la o tehnică ce avea nevoie doar de imagine pentru a se revela. Este exact momentul cînd această conştiinţă a tehnicii se transformă în necesitate iconografică. La Argenteuil, pe malul Senei, privind prin limpezimea atmosferei, la femeile care se scăldau, are revelaţia *Dejunului pe iarbă*. Presimţea în acel moment doar atmosfera tabloului, cadrul în care va plasa personajele. « Cînd învăţam în atelier, — îi va spune Manet lui Antonin Proust — am copiat femeile lui Giorgione, femeile cu muzicanţii. Dar e atît de negru acest tablou ! Am să-l refac în transparenţa atmosferei, cu personaje ca acelea pe care le vezi. » Iată o referinţă biografică care explică încă unul din paradoxurile operei lui Manet, creaţia de imagini fără imaginaţie.
Pentru Manet plăsmuirea era o problemă rezolvată cu cinism dar cu o logică capabilă să-l răscumpere moral. Adevărul concret al imaginii şi nu cursivitatea (sau coerenţa) subiectului formează programul pe care-l impunea tehnica şi viziunea sa. Manet mărturiseşte apropierea de spiritul lucrării lui Giorgione şi totuşi o altă lucrare este adevărata sursă iconografică a *Dejunului pe iarbă*, o gravură de Marcantonio Raimondi, o simplă gravură de transpoziţie după *Judecata lui Paris*, opera lui Rafael. Cele trei personaje ale gravurii sînt preluate cu o similitudine care exclude morala (acuzaţiile de plagiat au fost frecvente). Intuiţia lui Manet se dovedea sigură, aici nu putea fi vorba de plagiat, ci de o logică a procesului de creaţie. Manet nu ştia însă — motiv care i-ar fi spulberat orice îndoială (dacă vreodată a avut-o) — că însăşi lucrarea lui Rafael avea ca sursă motivele de pe un sarcofag antic. *Dejunul pe iarbă* este astfel un moment dintr-o evoluţie de motive iconografice, reluate istoric, cu necesităţi şi implicaţii diferite pentru a da naştere unor lucrări diferite. Manet va da acestei arhitecturi găsite, stilul său, tehnica sa picturală; individualizează, scoţînd din mitologie personajele lui Rafael: corpul gol al Victorinei Meurend va lua locul zeiţei, iar Gustav Manet şi Ferdinand Leenhoff, fratele şi cumnatul său pe cel al zeilor, ceea ce poate exprima (dar nu neapărat) şi o convingere de contemporaneizare. Descrisă astfel, geneza *Dejunului pe iarbă* înseamnă o reală depăşire estetică, o ruptură brutală de sensibilitate, un fapt artistic revoluţionar în esenţa lui. Tabloul este mut la nivelul reprezentării, dar la cel al imaginii această distrugere consecutivă a motivului oferă argumentele importanţei operei lui Manet. Pentru că tehnica şi viziunea sa schimbă definitiv o identitate, transformînd în simplă imagine reprezentarea mitologică. « Cînd în faţa *Dejunului pe iarbă* mulţimea se scandalizează

descoperind o femeie goală așezată pe iarbă între doi bărbați costumați *à la Murger*, șocul ei provine din izolarea în care se găsesc aceste figuri unele față de celelalte, o uimitoare absență a legăturii dramatice între diferitele personaje, ființe neanimate și parcă înghețate într-o atitudine imobilă, dacă nu chiar enigmatică dar absolut vide de sens și complet de neînțeles pentru cine nu admite că sînt simple pretexte destinate să-i furnizeze lui Manet ocazia de a desfășura resursele picturale ale artei sale » (Maurice Bex). Pentru a ajunge la expresivitatea sa iconică *Olympia* — se știe acum — parcurge sinuoasa negare a argumentelor vizuale care o preced. Statutul imaginii este pus în discuție și într-un fel (în acel fel ingenuu al precursorului) opera lui Manet anunță timpul modern al vizualului. Pentru a ajunge la *Dejunul pe iarbă* Manet trece prin Rafael și Giorgione, pentru a realiza *Olympia* are nevoie de conspectul după Tițian. Prin Manet, arta se întoarce spre sine, găsind în acest « miez conceptual » energia eliberării sale. Doar depășirea istorică a acestui proces — de care este răspunzătoare arta modernă (din lipsă de alt termen, arta modernă semnifică mai degrabă o evoluție continuă de la impresionism încoace). Deși observat de la început, împrumutul ca formă de creare a imaginii a fost acceptat strict procedural și atunci cu multe precauții. (O notă biografică cu cîteva semnificații de istoriografie: Théophile Thoré, decanul criticilor realiști — cum l-a numit Venturi — spirit comprehensiv al operei lui Manet, chiar cînd acesta era un începător, va scrie în exilul său belgian un articol despre pictor, cu o excelentă intuiție: « Domnul Manet nu se sfiește să ia ceea ce îi place, acolo unde găsește », exemplificînd cu acel *Toreador ucis* care « este pur și simplu copiat cu îndrăzneală după o capodoperă a lui Velázquez din galeria Pourtàles ». Printr-o curioasă — dar în fond explicabilă — grijă, Baudelaire îi va trimite lui Thoré o scrisoare, sentimentală și fals inocentă, mizînd pe prestigiul său pentru a minimaliza adevărul: « Domnul Manet n-a văzut niciodată vreun Goya. Domnul Manet n-a vizitat niciodată galeria Pourtàles; este de necrezut dar e adevărat. Eu însumi am admirat uimit aceste misterioase coincidențe ». Se poate ușor închipui consternarea lui Thoré.) Adevărul este totuși simplu: Manet nu s-a sfiit să ia ceea ce îi place acolo unde găsește. Sau mai exact, corectînd, nu s-a sfiit să ia ce i-a fost necesar. Un exemplu — deși enumerarea ar fi lungă — este *Pescuitul* — tablou din 1861—1863, un peisaj ce pare în mod obișnuit o vedere a malurilor Senei lîngă insula Saint-Ouen. Și totuși sub aparența acestui peisaj, Paul Jamot a descoperit raportul de identitate cu *Pescuitul* lui Annibale Carracci de la Luvru, iar Charles Sterling citatele din Rubens. Cele două personaje din partea dreaptă, un tandru cuplu sub trăsăturile căruia se recunosc soții Manet, sînt copiate în sens invers (se poate presupune că împrumutul a avut la bază o gravură de transpoziție) după cele din tabloul *Parcul unui castel*, aflat la muzeul din Viena, iar cîinele și curcubeul reluate din tabloul *Peisaj cu curcubeu* de la Luvru (amîndouă tablourile de Rubens). Logica imaginii se rezolvă la Manet printr-o conciliere senină a ceea ce pare de neconciliat (iconografii, stiluri, perioade) pentru că nici un moment propriul său stil nu este pus în discuție.

Indiferent dacă *Băiatul cu cîine* provine dintr-o pînză cu titlu identic de Murillo, călugărul îngenuncheat din *Sfîntul Francisc în rugăciune*, *Iepure* din lucrarea similară aparținînd lui Chardin, *Vedere a Expoziției universale* din *Vedere a Parisului de pe înălțimile Trocaderoului* de Berthe Morisot, viziunea și stilul lui Manet implică discuția doar în plan strict iconografic. Cazul lui Velázquez este identic. Ca și Manet, Velázquez nu s-a sfiit să pătrundă în istoria artei pentru folosul propriei sale arte. *Predarea cheilor orașului Breda* reia un motiv gravat de Bernard Solomon ilustrînd *Catrenele istorice ale Bibliei*, apărute la Lyon în 1533; însăși celebra pînză *Torcătoarele*, care apăruse ca o indiscutabilă scenă de viață, este după opinia lui Jacques Lassaigne interpretarea unui fragment din Capela Sixtină de Michelangelo. Împrumutul este forma cea mai eficace a unei întrebări artistice, istoria artei fiind istoria mobilității unor structuri de compoziție, de simboluri, a fluidității și modificărilor lor, creînd loc, în interstițiile acestora, momentelor de fascinație a stilului și completitudinii artistice.

Pentru că apariția imaginii n-avea nevoie în cazul lui Manet de imaginație ci de logica imaginii descoperită într-o desfășurare istorică de

motive, imaginaţia este înlocuită de momentele unei scrupuloase analize a viziunii.
Analiza este urmată de o sinteză personală a stilului (indiferent dacă ea uneşte părţile contrarii sau numai diferite). Semnele acestei analize sînt distincte. Există un tablou în care asemenea semne sînt indicate ca o preţioasă legendă cartografică — *Portretul lui Emile Zola*. Acest tablou conţine o mărturisire particulară, pudică dar fermă; tabloul are deci o dezlegare sentimentală, căci Zola, unul din vehemenţii săi apărători, este înfăţişat ţinînd în mîini cartea, conţinînd retipărite articolele consacrate lui Manet. Pe pereţii camerei, deasupra biroului de lucru, prinse una lîngă alta stau o stampă de Utamaro, o reproducere după *Los Borachos* de Velázquez şi o fotografie a *Olympiei*. Mai mult decît pictură în pictură — Manet se citează şi se autodivulgă. Prezenţa gravurii lui Utamaro nu poate fi întîmplătoare şi nici asociaţia bizară. Courbet, a cărui agresivă subiectivitate nu-l împiedica să fie atent la evenimentul artistic, le spunea elevilor săi entuziasmaţi de pictura lui Manet: « Prea seamănă Olympia asta a voastră cu o damă de pică ». În acest reproş, cu o vădită intenţie depreciativă, se găseşte exprimată, de fapt, noua calitate a picturii lui Manet. « Nu-mi place enorm pictura lui Manet, — spunea ponderat Daumier — dar îi găsesc această calitate importantă, că ne readuce la figurile jocului de cărţi », formulare metaforică a unei estetici. O detaliere ar fi inutilă atîta vreme cît anume rînduri ale lui Emile Zola au suficientă claritate. Aşadar iată ce spune Zola despre tabloul lui Manet: *Copil de trupă cîntînd la piculină* — cunoscut mai simplu *Le Fifre*: « Unul din marii noştri peisagişti a spus că acest tablou seamănă cu firma unui croitor. Eu sînt de acord, dacă el înţelege prin aceasta că uniforma băiatului e tratată cu simplitatea unei tipărituri populare. Galbenul treselor, alb-albastrul tunicii şi roşul pantalonilor sînt chiar pete aplatizate de culoare. Simplificarea produsă de ochiul ascuţit şi perceptiv al artistului duce pe pînză la toată luminozitatea şi naivitatea, încîntînd pînă la eleganţă, realist pînă la asprime ».
Ca întotdeauna contrariile se întovărăşesc. *Le Fifre*, — « valetul de caro » — cum i-a spus Paul Mantz — este o sinteză între spaniolism şi japonezi. Plecînd de la Velázquez, Manet evocă iluzia de spaţiu într-o întindere fără relief a unei picturi gri şi cu umbre firave, (semnificînd o ipotetică plasare în spaţiu), iar de la japonezi, armonia expresivă în aranjarea formelor plate.
Manet trăieşte printre primii pasiunea pentru arta japoneză (simptom al începuturilor artei moderne) în care nu intră simulacrul graţios de insolit şi pitoresc al celor atraşi numai de mirajul exotic al gravurilor orientale. Pasiunea lui Manet se deschide (ca mai tîrziu pentru Degas, Toulouse-Lautrec, Van Gogh) spre imagine şi are motivaţia unei transformări de limbaj; ea pune în cauză însăşi modalitatea spaţială renascentistă (ceea ce va avea o importanţă enormă pentru artă). A căutat confirmarea gravurii japoneze în acea aducere a profunzimii către suprafaţă, în reducerea planurilor şi distrugerea continuului iluzionist. În simplificările japonezilor a văzut amestecul de abstracţiune şi senzorialitate, de operaţie intelectuală logodită cu senzoriul, o libertate artistică pură şi reală. Sinteza formelor, depăşirea tridimensionalităţii, planurile reduse la indicaţia suprafeţelor plate ar fi dificile de explicat fără arta japoneză. Pacificînd prin sinteză, aparenţele contrare ale elementelor din care se constituie discursul plastic, Manet introduce o dată cu opera sa în arta modernă un caracter de operaţie intelectuală a producerii de imagini.

EROISMUL VIEȚII MODERNE

« Pictorul, adevăratul pictor, va fi acela care va ști să smulgă vieții de azi înfățișarea ei epică și să ne facă să vedem și să înțelegem, prin culoare sau desen, cît de mari și de poetici sîntem cu cravatele și cu botinele noastre de lac » — încheia Baudelaire « Salonul din 1845 ». De la aceste cuvinte pare să înceapă o nouă istorie. Critica, înaintea practicii (să nu uităm caracterul profetic al comentariilor baudelairiene) predică modificări de spirit ale artei: propune o reîntoarcere din trecutul incert, falsificat de regiditatea conceptelor (nu se arătase fals idealul clasicizant al lui Winckelman?) la arta prezentă, arta care « se face », nu pentru a-i acorda încă o șansă (pesimismul hegelian — « arta a murit », scria filozoful — nu-și va pierde ușor din fascinație) ci pentru propria-i salvare.

Discursul despre frumos al lui Baudelaire are o altă desfășurare; trecutul nu se substituie prezentului, termenii nu mai lucrează antinomic, dicotomia instaurată oferă o perspectivă: « Frumosul este alcătuit dintr-un element veșnic, invariabil, a cărui cantitate este peste măsură de greu de determinat, precum și dintr-un element relativ, circumstanțial, care va fi, dacă vrem, rînd pe rînd sau în întregime, epoca, moda, morala, pasiunea. Fără acest al doilea element care este ca glazura atrăgătoare, ce-ți gîdilă nările și-ți stîrnește apetitul, a prăjiturii divine, primul element ar fi nedigerabil, fără valoare și nepotrivit, neadaptat naturii umane ». Părea să fi găsit în opera lui Constantin Guys o perfectă echivalență a fascinantului său discurs despre modernitate (ca întotdeauna la Baudelaire, în pagina despre artă lectura regăsește imaginea acestui suflet de o extraordinară complexitate, divulgat chiar în amănunte insesizabile). S-a înșelat oare? (e drept, istoria artei, — dar cine poate confirma totuși exactitatea opțiunilor ei — nu-l favorizează pe Guys). Oricum, tonul poetului și pudica discreție cu care scrie despre opera lui Guys nu minimalizează esența eseului. « Artistul-copil », « artistul-convalescent » sînt termeni esențiali pentru o estetică (« geniul este copilărie regăsită după voie » — scrie el într-un rînd) dar și pentru o nouă practică a percepției. Construcția riguroasă a eseului *Pictorul vieții moderne* vizează un scop mai înalt, trimite la un ideal de acțiune artistică, punctul lui de iradiere fiind *actualitatea* (reacția este istoric explicabilă ca opoziție față de intoleranța severă a neoclasicismului). Acesta este aspectul politic al esteticii baudelairiene (politic = modalitate de integrare în polis) și este explicabil să-l citez la un capăt de șir pe Daumier. Improbabilă rămîne însă continuarea acestei liste cu artiști dificil integrabili adevăratului sens al tezelor propuse: Gavarni, Deveria, Maurin, Numa, Wartier, Tossaert, Lami, Trimolet sau Traviès.

Intuise însă că geniul artistului de moravuri are o natură mixtă, contaminat (deși nu totdeauna compromis) de un necesar spirit literar, dominat de incontinență reportericească, care surprinde fugitivul, evanescența, luxurianța fascinantă a momentului, pe care-l părăsește chiar cînd i-ar fi putut descoperi mecanismul, soliditatea. Guys — scrie Baudelaire — caută modernitatea (« modernitate » — concept născut de gîndirea baudelairiană cu un glorios destin postum). Îi sînt suficiente o memorie fidelă și un desen suplu pentru a foileta realitatea, pentru a rezuma moravurile, moda, evenimentul politic extraordinar.

Ce este istorie și ce este artă în opera lui Guys, ce este document și ce este limbaj? Textul lui Baudelaire descrie o poetică, și este important pentru fructuoasa posibilitate de transfer. Să înlocuim numele lui Guys prin Edouard Manet și să recitim rîndurile baudelairiene: « Pentru hoinarul perfect, pentru observatorul pasionat este o imensă bucurie să-și poată alege culcușul în mulțime, în ceea ce este unduios, mișcător, în fugitiv și în infinit. Să fie în afara căminului său, și totuși să se simtă pretutindeni acasă; să vadă lumea, să fie în mijlocul lumii și să rămînă nevăzut de ea »... Opera lui Manet însuflețește astfel o definiție, dîndu-i un amplu caracter de certitudine.

« Modelat de spectacolul vieții de fiecare zi, a cărei trăsătură dominantă a fost în tot cursul secolului al XIX-lea o constantă accelerare a mișcării, Manet este poate primul care a simțit că deplasările rapide, datorită folosirii aburului, și forfota mulțimii citadine cer o schimbare a viziunii artistice în sensul rezumării. Cum să exprimi acest flux neîncetat al ființelor și lucrurilor, fără a-l domina printr-o sinteză picturală? Și cum să te aperi împotriva oboselii, împotriva neliniștii care te cuprinde în fața

acestei lumi instabile? Toate simplificările picturii care vor urma vor decurge din aceste întrebări fundamentale » — scrie Charles Sterling.

« Baia zilnică de multitudine » depăşea exerciţiul cotidian strict mnemotehnic, era o metodă de scriitură a contingenţei, cu care va depăşi în 1860 acea « estetică ezitantă, dorinţă de a fixa viaţa cotidiană şi tandreţe pentru subiectele mitologice » (Paul Fierens). 1860 este anul lucrării *Concert la Tuileries*, episod de neechivocă transcriere a vieţii moderne, amestec de reprezentaţie modernă, încercare de peisaj şi tipologie umană. « Lucrarea este în acelaşi timp timidă şi polemică » — scrie L. Venturi. Afirmaţia criticului sugerează o contradicţie sau presupune una; analiza strictă ar descoperi ceea ce i s-a reproşat lucrării, viziunea grăbită, confuzia ansamblului, multiplicarea detaliilor. Obsedat de scopul său, de imaginea tranzitorie a acestui parc, de anvelopa sinesteziilor, de frumuseţea pestriţă şi fugace a mulţimii, Manet termină oare în divertisment? « Modernitatea, adică tranzitoriul, fugitivul, contingentul constituie o jumătate de artă, cealaltă jumătate fiind eternul şi imuabilul ». Atent la prima parte a acestei definiţii baudelairiene, Manet recompune valoarea instantaneului, trecînd în act artistic existenţa trăită imediat. Evident, respinge orice intenţie premeditată. Compune plecînd de la experienţa trăită spontan. Personajele nu sînt anonime, în trăsăturile lor se recunosc parizieni celebri, Théophile Gautier, compozitorul Offenbach, baronul Taylor, Champfleury, gazetarul Aurelian School, pictorul Fantin-Latour, Baudelaire însuşi, Zacharie Astruc, Eugène Manet, fratele. Din această reuniune, mai mult sau mai puţin întîmplătoare, nu putea lipsi pictorul şi explicaţia e simplă: *el fusese acolo*. Asimilarea realităţii se face prin privire, privirea care, vede, care nu rotunjeşte sau elimină şi care mai ales, nu lucrează constrînsă de o idee străină.

Courbet ocupat cu programul realităţii (« pictura este o artă esenţial concretă şi nu poate consta decît în reprezentarea lucrurilor reale şi existente » — scria el) sfîrşea prin a picta alegorii. Nu consimţea deci să se integreze, nu consimţea mai ales să nu dea verdicte, să nu propună rezolvări. Aceasta este, ceea ce s-a numit *trufia lui Courbet*, triumful unei experienţe pompoase (dar puternică şi sangvină) pe care o caracterizează acea alegorie decretată, mîndră, neînchipuit de orgolioasă, *L'atelier du peintre*. Şi aici unele personaje sînt reale (printre alţii Baudelaire însuşi). Dar cînd totul ar părea că se îndreaptă spre document (cum visa Courbet), frazele picturale conţinute în metoda sa se ordonează altfel, potrivnic realităţii efective. La Manet nu există raporturi sentimentale, ceea ce îndepărtează orice intenţie obscură reprimată: tabloul devine document fără să-şi fi propus decît această mărturie a prezentului (o anumită experienţă, faptul de a se fi aflat în grădina Tuileries, de a fi recunoscut personajele care compun mulţimea etc.).

Cunoscînd această metodă, comentatorilor pictorului le-a fost uşor să descopere modelele operei (iată o listă sumară: Berthe Morisot, Antoine Guillemet şi Fanny Claus în *Balconul*, soţii Guillemet în lucrarea *În seră*, Leon Köella Leenhoff în *Dejunul în atelier*, *Baloane de săpun* şi *Tînăr cojind o pară*, Pierre Desboutines în *Artistul*, Suzanne Manet şi Eugène Manet în lucrarea *Pe plajă*, Valentine Carré şi Tiburce Morisot în *Grădina*, litograful Emile Bellot in *Le Bon Bock)*. Ceea ce nu se explică numai prin minuţie biografică. Cercetătorul caută un raport şi descoperă familiaritatea lui Manet cu realitatea, întreagă, fără afectare, fără bariere.

Manet era primul pictor care ar fi putut îndeplini sarcina baudelaireiană a actualităţii (ceea ce nu înţelesese Baudelaire, deşi a scris: « Toată originalitatea noastră vine de la pecetea pe care timpul o pune pe senzaţiile noastre »), primul care să cunoască eroismul contradictoriu al vieţii moderne şi să poată spune o dată cu Baudelaire: « Viaţa pariziană este bogată în subiecte poetice şi minunate. Fabulosul ne înconjoară şi ne copleşeşte ca atmosfera ».

În volumul care uneşte eseurile sale despre pictură: *Mes Haines* (Urile mele) Zola scria: « Prima impresie pe care ţi-o face o pînză de Edouard Manet este puţin cam dură. Nu sîntem obişnuiţi să vedem o transpunere atît de simplă şi de sinceră a realităţii. Ochiul nu deosebeşte la început decît tente generos aplicate. Curînd însă, obiectele încep să se contureze şi-şi precizează locul, după cîteva clipe ansamblul apare viguros şi simţi un farmec nespus contemplînd această pictură luminoasă şi gravă care redă

natura cu o blîndă brutalitate, dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel.
Dacă operele lui au un caracter deosebit, aceasta nu se datorește decît felului său cu totul personal de a vedea și de a reda obiectele ».
Felul său personal de a vedea relevă optica obiectului concret, viziunea eliberată de restricții coercitive.
Tablourile lui Manet nu sînt desigur scene de gen, scene de moravuri; lipsește surprinderea reportericească a desfășurării vieții din lucrările lui Constantin Guys, obligația didactică sau implicația morală. Opera lui Manet exprimă o necesitate: « Cînd ochiul vede, înseamnă că el gîndește ». Idee care înlătură prejudiciile unui tezism de complezență și provoacă acceptarea realității, descoperind voința de stil. Manet nu se implică în subiect, profesînd în detașare, prima condiție a capodoperei. În *Bal mascat la operă*, legînd surprinzător spiritul lui Watteau cu moda noului imperiu, Manet trebuie căutat doar în mijloace. Fracurile, jobenele bărbaților (« îmbrăcăminte meschină » — ar fi zis Diderot) nu presupun sau nu construiesc nici o morală, totul se desfășoară în jurul acelui negru îndrăzneț al costumelor, regăsit în sfîrșit nu ca fundal, ci culoare pură, într-o compoziție « liberă de orice convenție ». Spectacolul fascinant al mișcării, al spațiilor populate de mulțimea turbulentă, triumful epidemiei și al imediatului, acuzînd rigiditatea mecanică a imaginii compuse, îl atrag, pentru că « Manet surprinde formele în mobilitatea lor efectivă » (Ernest Chesneau).
Le café-concert, *La serveuse de Bocks*, *Curse la Longchamp*, *Curse la Bois de Boulogne*, *Patinajul*, prevestind geniul de observator al lui Toulouse-Lautrec, constituie desăvîrșirea unei promisiuni ce pleacă din *Dejunul pe iarbă*, operă revoluționară pentru spiritul modernității. Absența transcendenței, evitarea oricăror prejudecăți sau necesități de idealizare impun prin *Olympia* prima operă pentru care polemica dintre frumusețea abstractă și frumusețea concretă a femeii nu mai are importanță, propunînd sinceritatea experienței umane care constituie scopul picturii lui Manet. Putea să-și intituleze deci nestînjenit de avatarurile unei simbolistici, care i-ar fi desființat retoric scopul, un portret al prietenei sale Mery Laurent, *Toamna* sau al Jeannei de Marsy (actriță și curtezană a epocii), *Primăvara*. Execuția spontană este privilegiul descrierii unui concret ce nu poate fi discutat în afara lui, împiedicînd astfel orice tentativă de alegorie. Aceste reevaluări ale momentului, aceste fracțiuni ale experienței se simt sugerate în virtuozitățile pastelurilor, unde perfecțiunea răspunde direct inspirației: *Bruna cu sînii goi*, *Tînără fată dezbrăcată*, *Cap de tînără*, *La femme à la jarretière*, *Blonda cu sînii goi*.
Repetiție importantă: Manet nu este un autor de scene de moravuri. Nu are geniul mixt (presupus de Baudelaire) deși influențele literare triumfă uneori. E adevărat, foarte rar, explicabil prin slăbiciunile viziunii, tentînd ceva care ar putea fi dincolo de imaginea în sine. Cînd pictează în 1869 *La « Père Lathuille »*, gustul lui Manet provoacă suspiciunea comentatorilor. « Este o scenă de gen, ilustrarea unei povestiri de tip Maupassant cu un accent de vulgaritate de nebănuit la Manet, accent care rezultă poate din atitudinea tînărului care te face să te gîndești la un instantaneu, și din narațiunea expresă a unui raport psihologic, tot ce poate fi mai străin de fantezia lui Manet ». (L. Venturi)
Apropiată de celebra eroină a lui Emile Zola, *Nana* simulează un pretext narativ (în pofida indiferenței lui Manet pentru relația psihologică a personajelor). Este aici un viciu care poate fi mai puțin reproșat pictorului cît influenței imageriei erotice a epocii. Senzualismul picturii lui Manet ia în *Nana* forma unei picturi de moravuri, scenă erotică în genul lui Boucher sau Fragonard. Virtuozitatea nu atinge magia, rămînînd într-o aparență de strălucire și pitoresc. Dar chiar și aceste lucrări, în care gustul artistic are un indiscutabil balans, nu alterează demersul acestui pictor de a schimba pictura, de a o păzi de idealizare, de a o îndepărta de simulacrul pictural al unei false transcendențe. În opera lui Manet, senzorialul cîștigă o victorie, care instaurează realul dezvăluit, și impune pictura ca pictură, fără cortina iluziilor. Angajat într-o aventură fără mistere, Manet deschide calea impresioniștilor; calea lui se va termina însă în zona indicibilă a secretului.

METAFORA LUI ELSTIR

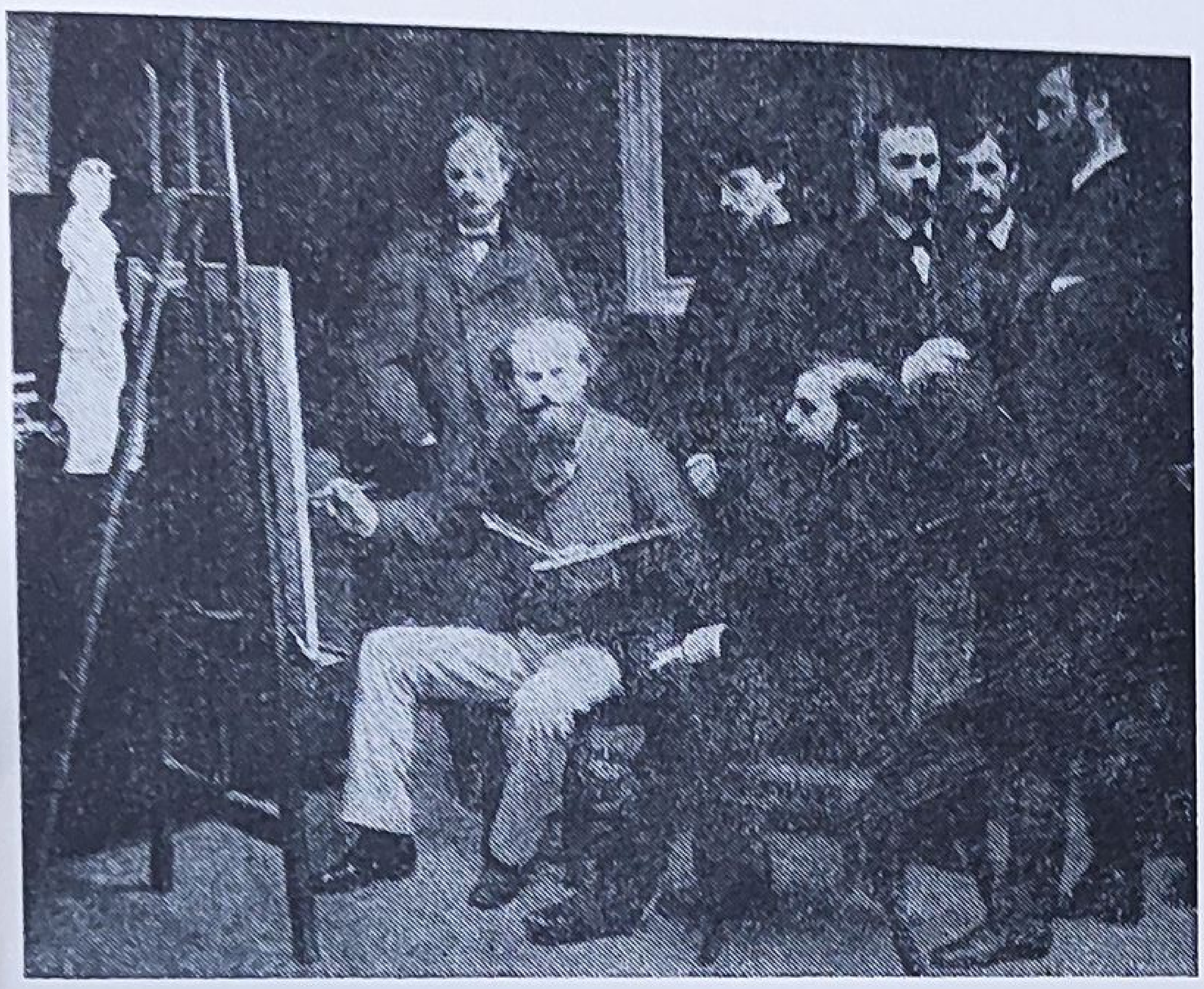
« Una din metaforele cele mai frecvente în marinele pe care le avea lîngă el în acel moment era tocmai aceea care, comparînd pămîntul cu marea, suprima între ele orice demarcație. Această comparație, tacit și necontenit repetată într-o aceeași pînză, introduce în ea această multiformă și puternică unitate, cauza, uneori nicidecum clar percepută de ei, a entuziasmului pe care-l stîrnea la unii amatori pictura lui Elstir. »

În pictorul Elstir eroul îndrăgit de Marcel Proust, zadarnic îl vom căuta pe Manet. Dar tot la fel de zadarnic ar fi să recuperăm în acest personaj misterios pe Monet, pe Renoir, pe Whistler, Forain sau Gustave Moreau. Ambiguitatea lui Elstir derutează: semnele de biografie sînt labile în narațiunea lui Proust, inocentele sale contradicții înșală: pictează marine la Balbec aidoma lui Manet, dar nuferii și catedralele topite pe pînză în scurgerea imaterială a luminii îndreaptă gîndul torturat de asemănări către Monet. Anchetei pornită pe urmele unei fantasme, compozițiile mitologice cu sclipirile unei reci incandescențe amintind un Gustave Moreau, îi spulberă și această ipoteză. Cine este Elstir? Inutilă întrebare. Adevăratul Elstir poartă o mască sau este o mască; ascunde, printr-un frumos artificiu literar, pictura contemporană lui Proust.

Metafora lui Elstir, cu termenii ei care fac infinit spațiul mării și al pămîntului, difuzînd surprinzător pe pînză, printr-un joc al perspectivei, catargele vaselor țîșnind din țărmul solid al pămîntului și casele ancorate definitiv pe suprafața lichidă a apei, este metafora impresionismului. Acest joc de perspectivă, descris cu voluptoasă reținere, are sens doar în prezența luminii, cînd reflexele se învecinează, se contopesc, se subjugă. E un contrast, fiecare parte pierzîndu-și supusă independența pentru a crea o continuitate de culoare-lumină. Astfel prin silueta străvezie a lui Elstir poate fi zărit uneori Edouard Manet, iar prin metafora marinelor descrise de Marcel Proust însăși relația lui Manet cu impresionismul.

Pentru Manet, *Dejunul pe iarbă* însemnase instaurarea unei noi ordini într-un program personal de lucru, reevaluînd ca scop imediat ceea ce este util în viziune, degajînd ceea ce este inutil și vetust în complicata « bucătărie » (este chiar termenul lui Manet) a picturii. *Dejunul pe iarbă* este o lucrare de atelier. Dar acest tablou a dus la depășirea prejudecăților fastidioase ale picturii, intuind prin radicalitate un nou principiu de libertate față de natură. Dacă a dezlănțuit imensul hohot de rîs al publicului întîrziat în avatarurile unui gust depășit istoric, dar încă opresiv în manifestarea prezenței sale, Manet trezește, cum e și firesc, în acea epocă de derută estetică, interesul unor pictori care intuiau (deocamdată cel puțin ca refuz) necesitatea unui nou limbaj al naturii și artei. N-a dorit această recunoaștere — știm cît de străină îi părea insurgența colectivă sau radicalitatea formulată conștient și programatic — dar orgoliul rănit îl făcea să accepte elogiul direct al pictorilor tineri. Fusese eroul celebrului « Salon al refuzaților », devenind (iarăși în afara voinței sale) întruchiparea artistului în conflict cu arta veleitară. Frederic Bazille, Edgar Degas, Claude Monet, Whistler, Bracquemond, Fantin-Latour, Philippe Burty, Zacharie Astruc, Antoine Guillemet, Nadar (trebuie în orice caz observată fructuoasa conjugare a unor spirite atît de divergente) fac din Cafeneaua Guerbois — Grande rue de Batignolles — unde obișnuiau să se adune, simbolul unei noi frății artistice, fiind gata să recunoască în Manet personalitatea unui șef de școală. Tabloul *Un atelier din Batignolles* este naivul și utopicul document al acestui entuziasm. Fantin-Latour, autorul acestui tablou, îl înfățișează pe Manet înconjurat de discipoli admirativi, într-un spirit alegoric, care ne amintește de tabloul lui Courbet, *Atelierul unui pictor*. Tabloul propunea o realitate imaginară, construită utopic, pe care Manet firesc nu putea să o accepte. Sînt multe motive care se întretaie în acest refuz: îi erau străine obligativitatea unei doctrine, violența unei acțiuni colective, rămas cu ideea înrădăcinată că singura posibilitate de consacrare rămîne Salonul oficial. Dar chiar și metodele strict tehnice (aici implicit tehnica include viziunea) ale pictorilor tineri nu i se păreau suficient de justificate. N-a aprobat astfel, cel puțin pentru moment, experiența hotărîtoare a lui Monet de a picta direct și definitiv în aer liber. Pentru Manet, care se concentra asupra viziunii și imaginii, preocuparea de a varia și intensifica efectele de lumină era mai importantă căci îi permitea o limpezire treptată dar definitivă a formei plastice. Lumina continua să rămînă pentru

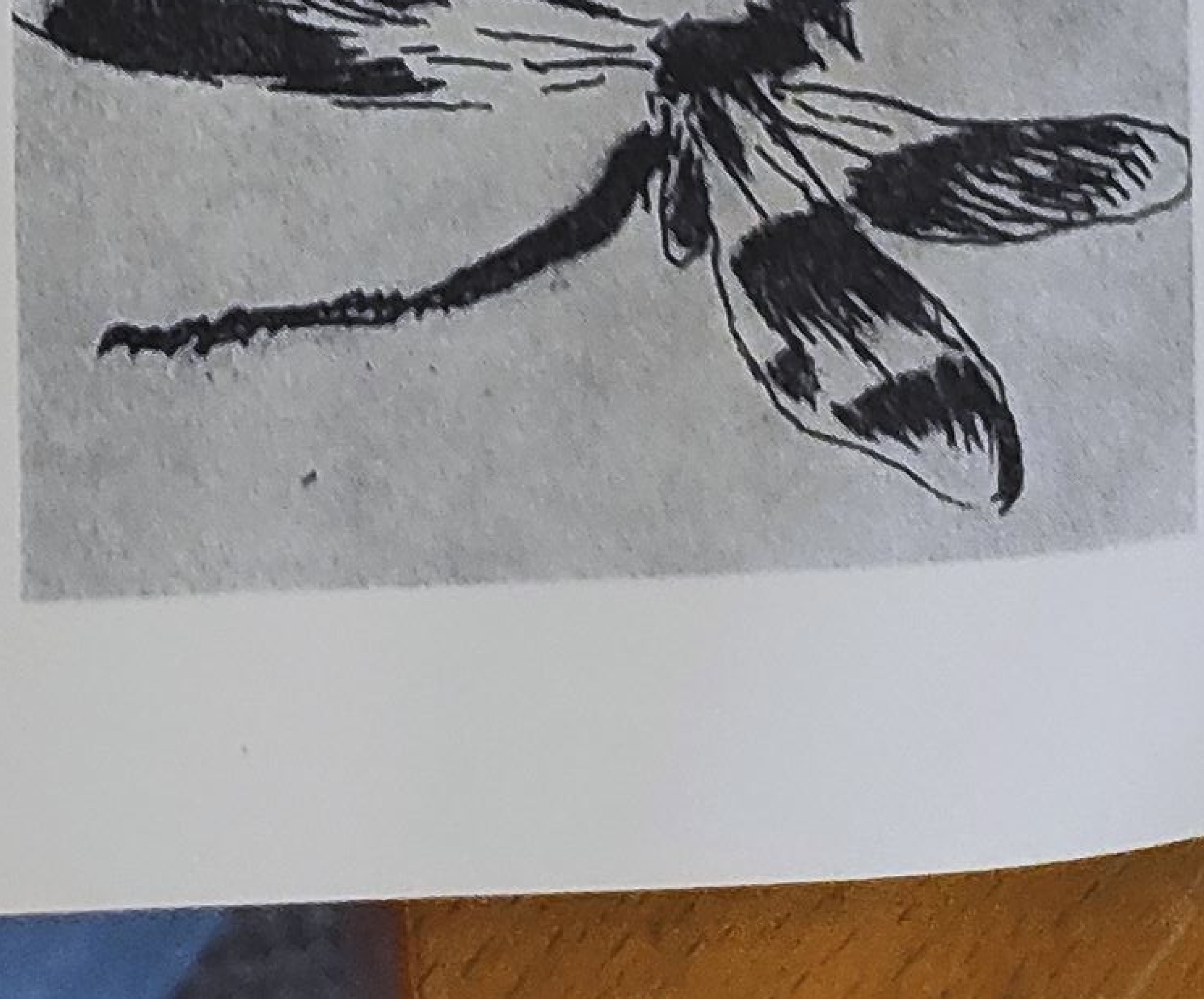
HENRI FANTIN-LATOUR
Un atelier din Batignolles
De la stînga la dreapta: Scholderer, Manet, Renoir, Astruc, Zola, Maître, Bazille, Monet.



Manet motivul unei polemici în cadrul figurării spaţiului. Acordul dintre suprafaţă şi adîncime îl determină să alterneze zonele de lumină cu cele de umbră printr-o notaţie specifică lui Velázquez; ceea ce presupune însă o necesitate de lentă elaborare, o abandonare a efectelor cromatice, în opoziţie cu metodologia spontană a impresioniştilor. Cînd Monet picta în grădina din Ville d'Avray tabloul *Femei în grădină*, cu o severă concentrare pentru suprafeţele plate şi culorile contrastante, anunţînd sub forma unei scheme « un program de o îndrăzneală nemaipomenită », Manet pictează *Copil de trupă cîntînd din piculină (Le Fifre)*. Imaginea cîntăreţului din piculină tresare din tablou, păşeşte în prosceniumul percepţiei, se detaşează insolentă de pe fond fără a se putea dispensa integral de el, legătură expediată printr-o sumară dar eficace indicare a umbrei. Fondul nu trimite la nimic real, la nici o situare precisă şi concretă, lăsînd astfel imaginii personajului întreaga partitură a semnificaţiilor.

În decursul următorilor doi ani, 1867, 1868, Manet pictează două din tablourile sale celebre *Dejunul în atelier* şi *Balconul*. *Reprezentarea*, cu stricta obedienţă a artistului faţă de model, pe care necesar o presupune, este treptat anulată, pentru a construi imaginea tinzînd spre bidimensionalitate. *Diversiunea* lui Manet se sprijină, prin aceste lucrări, pe două capodopere. Nici o semnificaţie adiacentă nu zguduie liniştea indiferentă a tablourilor. În *Dejun în atelier* importanţa a două personaje este revelatoare: tînărul din prim plan (Leon Koëlla Leenhoff) şi femeia din penumbra odăii. « Poziţia şi proporţia acestora ne indică faptul că se află pe două planuri diferite de spaţiu, două planuri în adîncime, bine precizate, evidente şi cu toate acestea reprezentate într-o manieră care nu urmăreşte în nici un fel crearea iluziei ». (L. Venturi.) Dispunerea zonelor de umbră şi lumină indică o posibilă sugerare a perspectivei dar ea este comprimată pe suprafaţă, delimitată clar în spaţiul lor de imagine. După 1863, subiectele luate din natură, marine, vederi de case sau grădini, denotă o destul de bruscă schimbare a gustului. Pictura de *plein air* îl pune pe Manet — a cărui viziune atinsese pînă atunci coerenţa deplină în pictura de atelier — în faţa unor dificultăţi stilistice; virtuozitatea tehnică şi unitatea viziunii fiind tot timpul primejduite de inconstanţa şi varietatea infinită a luminii, de vivacitatea şi prospeţimea tonurilor din exterior. Fără analiza impresionistă a luminii, a tonului divizat, a contrastelor simultane, o conciliere între tehnică şi percepţie la Manet ar fi fost imposibilă. Apropierea de pictura impresionistă urmează drumul necesităţii şi este urmarea firească a unui program care nu s-a rupt de realitatea artistică. Manet s-a aflat totdeauna într-un proces de analiză — cînd făcea cópii după Tintoretto la Luvru, cînd admira pe Velázquez la Prado sau cînd privea tablourile lui Monet, Degas sau Renoir — în virtutea căruia, dealtfel, picta. Pictorii impresionişti depăşeau cadrul bine circumscris raportului dintre viziune şi elementele îndeplinirii ei, ceea ce l-ar fi făcut pe Manet să presimtă o intuiţie de mai tîrziu a criticului Georges Rivière: « Tratarea unui subiect pentru tonuri şi nu pentru subiectul propriu-zis — iată ce deosebeşte pe impresionişti de ceilalţi pictori ». Ceea ce începuse şi desăvîrşea Manet nu se deosebea de sensul acestei propoziţii. « Manet a fost primul pictor care a făcut legătura imediată cu senzaţiile sale eliberînd astfel instinctul » — va spune mai tîrziu Matisse. Avea toate motivele să se simtă dacă nu şeful unei şcoli, cel puţin întemeietorul ei şi conştiinţa aceasta îl determina să urmeze cu stricteţe logica — programul său personal. Pentru acest « tehnician de geniu » impresionismul a însemnat în primul rînd o

EDOUARD MANET
Libelulă



inculpare a tehnicii. Pare deci firesc că a studiat tehnica impresionistă nu pe tablourile impresioniste ci plecînd de la intensificarea senzaţiilor sale în faţa naturii. Pictura engleză pe care o revedea în 1869 la Londra i-a adus în memorie (printr-un complicat dar explicabil proces de asociaţie) peisajele flamandului Jongkind pe care-l aprecia cu entuziasm în tinereţe. Apoi opera lui Turner poate să fi constituit un argument pentru depăşirea picturii de atelier. Ipotezele nu trebuie neapărat confirmate pentru a fi adevărate. E suficient ca ele să existe, impalpabile motivaţii ale unui fapt dificil descriptibil, ca o difuză explicaţie a acestei modificări de atitudine. În 1869 Manet pictează *Dig la Boulogne*, *Pe plaja Boulogne*, *Plecarea vaporului de Folkestone*. Înainte de a fi etape în evoluţia gustului lui Manet pentru pictura în aer liber, aceste pînze propun o procedură spaţială nouă, o torsiune a perspectivei, o discriminare a planurilor ce modifică radical profunzimea. În spatele unui destrămat prim-plan (din *Pe plaja Boulogne)* marea se întrezăreşte minusculă, mai degrabă ca un pretext de compoziţie cromatică, ca un artificiu obligatoriu (ca integritate frontală) în motivarea personajelor de pe plajă. În *Plecarea vaporului de Folkestone*, ţărmul alunecă spre mare, apa se întrepătrunde cu pămîntul (se recunoaşte acum jocul de perspectivă al pînzelor lui Elstir) realizînd termenii metaforei lui Proust. Lucrările lui Manet se închid astfel într-un spaţiu al senzaţiei, devenit concret prin intensitatea subiectivă a pictorului şi în acelaşi timp încorporînd abstracţia imaginii (care se desprinde de obiect, care tinde spre o arhitectură proprie pînzei). Viziunea acestui creator de imagini s-a eliberat de constrîngerea tridimensionalităţii, explicînd astfel «greşelile» de perspectivă, numeroase în operă; necesare şi verosimile căci implică adevărul obiectiv al senzaţiei şi nu alfabetul obligatoriu al unei doctrine. Experienţa sa umană desfiinţa obligaţii ce fuseseră pînă la el dacă nu fireşti, cel puţin tacit acceptate. O asemenea alunecare a zonelor de interese înăuntrul compoziţiei va fi caracteristică impresionismului; rezolvarea lui Manet este intuitivă, dar cu un instinct ferm. Această acţiune personală nu va rămîne desigur fără consecinţe la Manet; ea îi va permite să continue experienţa picturii în aer liber.

După 1874, adică după terminarea războiului franco-prusac şi după evenimentele Comunei din Paris, Manet continuă toate aceste începuturi nu fără a se reîntoarce deseori la momentele cînd tehnica, virtuozitatea sa îi permiteau răgazul plăcerii naturale de a picta. Începe o perioadă în care, din motive personale sau silit de împrejurări, se îndepărtează de Paris, alegînd localităţi situate la marginea mării sau departe de sursele unei anumite predilecţii tematice — Oloron Saint Michel, Arcachon, Bordeaux, Boulogne, Berck — unde studiul luminii va fi mai favorabil. Lucrarea *Portul din Bordeaux* din această perioadă este o fuziune perfectă de efecte de suprafaţă şi de profunzime de imagine şi reprezentare. « Tonurile întunecate sînt albastre, cele luminoase albastru deschis şi alb, cîteva fişii de verde, cîteva uşoare tuşe de roşu. Puţine culori, dar de un ton foarte aprins. În primul plan ca şi în ultimul, forma se identifică cu efectul de lumină care transcede confuzia formelor » (L. Venturi).

Călătoria în Olanda din 1872 a temperat pornirea care l-ar fi dus definitiv poate într-un impresionism doctrinal. Pictura olandeză (are acum revelaţia lui Franz Hals) îl obligă la regîndirea integrităţii formelor şi incontestabil înseamnă o reverificare a tehnicii personale. Întors la Paris, Manet va picta *Le Bon Bock*, primul său mare succes public. Amintirea maeştrilor olandezi nu pare (astăzi este o certitudine a criticii operei lui Manet) îmblînzită ca efect în propriul discurs pictural. Apariţia formei este brutală, pe ecranul închis al fundalului. Chiar figura bonomă



Bistro

a băutorului de bere este o reminiscenţă de iconografie tipică olandezilor. Maliţia unor contemporani (se întrebau aceştia, cu savoarea spirituală a ironiilor derizorii, ce fel de bere se bea în acest tablou, şi-şi răspundeau, « desigur, bere de Haarlem) fusese justificată. *Le Bon Bock* reprezintă ultimul moment de ezitare înaintea rezolvării definitive a legăturii dintre formă şi lumină, căci în acelaşi an Manet pictează *Drumul de fier*, *Pe plajă*, şi mai ales *Partida de crochet*. În această ultimă lucrare, conflictul dintre clar şi obscur, dintre lumină şi umbră, pare asimilat şi definitiv depăşit. Transparenţele cromatice apar progresiv, o vibraţie comună a întregii suprafeţe pictate anunţă celebrele pînze din anul imediat următor, *Argenteuil* şi *În barcă*. Depăşirea unui moment de criză pe care-l reprezintă *Le Bon Bock* nu poate fi explicată fără enunţurile impresionismului. Sînt compoziţii cu personaje pe un fond integrat, un spaţiu activ deci al viziunii. S-ar putea ca Lionello Venturi să aibă dreptate atunci cînd susţine că există o sesizabilă diferenţă între aceste două lucrări, defavorabilă tabloului *Argenteuil*, unde satisfacţia unei compoziţii savante este plătită cu lipsa de concentrare între diferitele fragmente ale lucrării. *În barcă*, efectul spaţial este mai simplu, mai spontan, mai fără grija ordinii stilistice şi dă « impresia trecerii fugitive a unei viziuni » . . . « brunul întunecat al bărcii, carnaţia bronzată a personajelor, albastrul femeii şi pînă şi albul foarte umbrit de albastru al bărbatului au o tonalitate care tranşează pe apa de un verde bleu pal, ceea ce dă unitate viziunii întunecate pe fond deschis; grupul constituie astfel o imagine unitară care ni se înfăţişează într-o clipă şi rezumă magia apariţiei figurilor într-un fel deosebit cu toate acestea, de cel din operele anterioare anului 1870 » (L. Venturi). Avînd de ales între cadenţa de virtuozitate şi sacrificiul stilului, între abilitate şi alteritate, cu mereu eleganţa sa în a propune refuzuri şi a accepta pericole, Manet părăseşte terenul prea aspru al acestei dileme, construind o realitate estetică nouă în care termenii contradictorii se bazează pe o superioară conştiinţă a tehnicii şi pe promovarea strictă a imaginii. Rezultatul este o rafinată conciliere a ceea ce părea opoziţie. Amintirea unei profunde afinităţi pentru construcţia fundamentală a imaginii, cu armătura energică — chiar dacă invizibilă — a accentelor de negru poate părea curioasă acum cînd reflexele cele mai delicate ale suprafeţelor, învăluite intens de lumină sînt surprinse cu orgoliul disimulat pătimaş al pictorului matur. Şi totuşi, stimulat de amploarea acestei concilieri, Manet nu va înclina braţele acestei ipotetice balanţe nici în favoarea formei — care rămîne secret ascunsă dar prezentă — nici în favoarea stilisticii impersonale a difuziei luminii, căreia îi este furată doar magnificenţa strălucirii, cortegiul atrăgător al senzorialului pur. Străbătînd un drum în care ameninţarea pericolelor, dacă nu chiar a eşecurilor putea fi inhibantă pentru oricare altul, Manet pictează în urma acestei sinteze personale *Strada Mosnier pavoazată* şi *Pavatorii străzii Mosnier*, acelaşi colţ de stradă, văzut din fereastra atelierului său din strada Saint Pétersbourg, într-o perspectivă nemodificată, lucrările aparţinînd parcă unei intenţii de exerciţiu pictural pe o formă spaţială fixă. Doar culoarea le diferenţiază în succesiunea spectacolului luminos al unor ore diferite ale zilei. Albastrul suspendat şi fragil al *Pavatorilor* (înlocuind astfel umbrele crispate ale dimineţii) şi galbenul pămîntiu al amiezii din *Strada pavoazată* depăşesc însăşi imaginea, retrăgîndu-se într-o abstracţie a culorii şi luminii. Tensiunea acestor acorduri împlinite are un sunet strălucitor într-un tablou ulterior, *Canal Grande la Veneţia* — reîntoarcere tîrzie în lagunele veneţiene — magiei cromatice adău-

gîndu-i-se descripția pitorească proprie unui Canaletto sau Guardi. Reflexele canalului se dispersează pe întreaga pînză, evanescența aceasta fixînd tema tabloului.
Elstir, personajul plin de umbră al unei ficțiuni, trecînd ascuns prin pagini meticuloase, pășește printr-o metaforă delicată, în pictura lui Edouard Manet, depășind astfel convenția care i-a dat naștere. O atinge pentru o clipă însă, ca imediat în cea următoare, distant și misterios, să fie revăzut în pînzele lui Monet, Renoir. După el rămîne fantasma multicoloră a realității.

Manet n-a creat o mitologie, dar fiecare imagine ascunde ceva privitorului și acest ceva este însăși realitatea. Magia imaginii se naște de aici, din refuzul realității de a se lăsa fixată, din neîncetata fugă de punctele de popas, din accentele instabile ale difuziei, din rostogolirea, disprețuitoare de nemișcare, a imaginii. Fantasma se confundă cu imaginea, descrierea simulează realitatea doar în conturele ei, păstrînd în ele adversitățile pașnice ale unui spectacol insesizabil în totalitate. În epiderma lucrurilor, în apariția, trăinicia sau perisabilitatea fenomenelor, discuția contrariilor se desfășoară sinuos dar pătimaș, muchiile se transformă în curbe, în tresărirea candidă dar vitală a materiei privirea înghețată sau surîsul mecanic ale unui model par mai mult decît un artificiu. Din aceste antiteze, revelația pictorului secret se consfințește prin sfidarea paradoxurilor, prin pășirea peste un prag invizibil, din anticamera realității, căzută primar sub simțuri, în camera fantasmagoriei, învăluită de aburul irealității.
Nu numește oare *Un bar în Folies-Bergère* enunțul acestei treceri? S-ar putea la nesfîrșit scotoci prin spațiul instabil și astfel infinit al acestui tablou, căci în pîlpîirea lor, vorbele nu se pot opri definitiv în sensuri, în propoziții sau fraze înlănțuind ca pe un prizonier, tabloul. În oglinda din *Folies-Bergère* se derulează una dintre cele mai ireale acțiuni înfățișate vreodată de pictură, în care sîntem prezenți și absenți, după cum ne sustragem sau nu, oglindirii, lăsîndu-ne sau nu surprinși de ea. În cupola profundă a oglinzii, realitatea se confundă, printr-un fugace joc al destrămărilor luminii și reflexelor, cu propria ei imagine negativă, într-o soluție pe care doar încăpățînarea manetiană a redării ordinii vizuale putea să o ducă la o astfel de convulsie. Oglinda unifică spațiul efectiv al tabloului cu cel propus al acțiunii, topindu-le într-o formă în care se recunosc fidel caracteristicile ambelor sensuri. Suprafața oglinzii nu mai este punctul de reper al unei posibile delimitări, candoarea cu care se obligă a nu bara profunzimea pare sustrasă din mitul pictorului, obsedat de completitudine și imagine totală.
Oglinda lui Manet amintește oglinda lui Velázquez din acel tablou de magnific pictor curtean, *Las Meninas*. Ar fi ultima analogie a acestei cărți cu pictorul spaniol, cel din urmă fragment dintr-un șir de argumente.
Cu toată neîncrederea lui Manet în posesiunea constructivă a oricărei metafizici, cu toată destrămarea necontenită a « idealului » și aspirației, *Un bar în Folies-Bergère* complică imaginea generală a operei. În oglinda barului unde realitatea își trimite doar reflexul, viziunea stringentă și orgolioasă a unei picturi iremediabil legată de obiectul ei are o înfrîngere semnificativă. Artificiul este aici o tehnică a magiei, și imaginea astfel creată nu mai poate fi judecată în afara fantasmei, căci acest imaginar prezent, această desfășurare de fantezie momentană se împlinește dincolo de înțelegerea critică a unei teme. Poate că tema barului este într-adevăr de analiză psihologică în genul lui Maupassant sau Goncourt (cum s-a spus) dar coincidențele pot fi eliminate fără prejudicii. Chiar o frumoasă metaforă, care încearcă să rețină tabloul într-o formulă, — « Gioconda barurilor » i s-a spus —, nu poate fi acceptată decît urmînd drumul fără succes al psihologismului. Cu privirea suspendată într-un punct ce nu aparține spațiului în care se află, Suzonne, modelul lui Manet pentru acest tablou, pare a fi surprinsă de un aparat fotografic primitiv pentru care instantaneul este imposibil și a cărui singură calitate este fixarea unei realități dinainte încremenită din care fac parte, fără nici o discriminare de sens sau importanță, natura moartă, întîmplătoarea întîlnire a sticlelor de vin și șampanie cu cristalul plin de oranje și paharul cu florile de trandafiri de pe tejgheaua de marmură. În acest prim plan al realității, nu circulă nici un sentiment, pensula pictorului zăbovește egal peste flori, fructe, mîini, obraji, bijuterii, dantele. Această atenție distribuită egal face din realitate o natură sta-

tică și din epiderme suprafețe moarte dar inimaginabil transformate în culoare.
Spectacolul din oglindă este mai viu și mai liber, deși el este doar reflexul, doar minciuna înșelătoare, dovada neconcludentă a realității.
Întoarsă în oglindă cu spatele, Suzonne pare să participe la o discuție cu un client, dar este o presupunere vană și inutilă. Ubicuitatea situației aparține mirajului, făcînd astfel tabloul ireductibil la o singură supoziție. Imagine și reflex, realitate și mister, natură și artificial, *Un bar în Folies-Bergère* este deducția construită în deșertul iluziilor de un pictor înșelat el însuși de mirajul care îi apare în față.
Despre acest Manet, Elie Faure ar fi putut spune ca despre Velázquez: « La sfîrșitul vieții nu mai picta lucruri definite ci ceea ce există între lucruri definite ».

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1832 La 23 ianuarie se naște la Paris în strada Petits-Augustins, nr. 5, pictorul Edouard Manet, fiul lui Auguste Manet și al Eugeniei Désirée Fournier.

1834 *Se naște pictorul Edgar Degas*

1839 Manet este înscris semiintern în institutul canonicului Poilup la Vaugirard.

1840 *Se naște scriitorul Emile Zola, care va deveni prieten și unul din primii admiratori ai pictorului.*

1848 Manet se îmbarcă ca marinar-elev pe nava « Le Havre et Gouadeloupe » ajungînd pînă în Brazilia.

1850 Renunțînd la cariera de ofițer naval, se înscrie în atelierul pictorului Thomas Couture.

1856 Părăsește atelierul lui Couture în urma unor repetate neînțelegeri și se instalează în primul său atelier din strada Lavoisier, împreună cu pictorul Albert de Balleroy. Călătorește în Olanda, Germania, Austria, Italia.

1860 Pictează lucrarea Concert la Tuileries — Cunoaște și se împrietenește cu Charles Baudelaire.

1861 La Salonul oficial primește Mențiune onorabilă pentru lucrarea Ghitaristul.

1862 Pictează Dejunul pe iarbă.
Moare Auguste Manet.

1865 Expune la Salon Olympia care stîrnește un imens val de proteste și injurii. Călătorește în Spania.

1866 Refuzat la Salon, organizează în atelierul său o expoziție personală.
În ziarul « L'Evénement », Zola publică o serie de articole favorabile pictorului.

1867 Deschide o expoziție personală în cadrul Expoziției Universale.
Moare Baudelaire.

1868 Pictează Dejunul în atelier.

1871 Se odihnește pe coasta Atlanticului, pictînd o serie de tablouri importante pentru evoluția sa către impresionism.

1872 *Negustorul Durand-Ruel cumpără din atelierul pictorului lucrări în valoare de cincizeci de mii de franci.*

1873 Expune la Salon tabloul Le Bon Bock care îi aduce primul mare succes de public.

1874 Continuînd divergențele cu pictorii impresioniști, refuză să participe la expoziția independentă a acestora.

1879 Apar primele semne ale bolii (ataxie locomotorie).

1880 Deschide o expoziție personală în galeria « La vie moderne ».

1881 După succesive respingeri la Salonul oficial, obține Medalia de argint și dreptul de a expune hors concours.

1883 La 30 aprilie se stinge din viață la Paris. Este înmormîntat în cimitirul PASSY.

1890 *Primul eveniment important al destinului postum al operei lui Manet: este cumpărată prin subscripție lucrarea Olympia și oferită statului care o expune cu multă reticență în muzeul Luxemburg.*

1907 Olympia este transferată la Luvru.

BIBLIOGRAFIE

BATAILLE, GEORGES *Manet*, Edition d'art, Albert Skira Geneva, 1955.

BAUDELAIRE, CHARLES *Curiosités esthétiques*. Ed. Garnier Frères, Paris, 1962.

BEX, MAURICE *Manet*, Paris, 1948.

COURTHION, PIERRE *La genèse et les personnages du Balcon de Manet*, in l'Oeil 188—189, august-septembrie, 1970.

DAIX, PIERRE *Aveuglement devant la peinture*, Gallimard, Paris, 1971.

FIERENS, P. *Manet*, in *L'Art et les artistes*, XXV—110, Paris, octombrie, 1930.

HAMILTON, G. H. *Manet and his critics* — New Haven, 1954.

HUNTER, SAM *Modern French Painting — Fifty Artists from Manet to Picasso*, Dell Publishing, New York, 1956.

LEYMARIE, JEAN *Manet*, Fernand Hazan, Paris, 1952.

PERRUCHOT, HENRI *La vie de Manet*, Hachette, Paris, 1959.

PROUST, ANTONIN *Edouard Manet — souvenirs*, Paris, 1913.

RICHARDSON, JOHN *Manet, Painting and Drawings*.

STERLING, CHARLES *La nature morte*, Ed. Tisné, Paris, 1959.

TABARANT, A. *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947.

VALÉRY, PAUL *Le triomphe de Manet* — prefață la expoziția retrospectivă de la Musée de l'Orangerie, Ed. Tisné, Paris, 1932.

VENTURI, LIONELLO *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953.

WEELEN, GUY *Manet* (1858—1871), Ed. Hazan, Paris.

În text:

EDOUARD MANET
Fotografie făcută de Nadar

Henri Fantin-Latour
PORTRETUL LUI EDOUARD MANET
1867, ulei pe pînză,
117×90 cm
The Art Institute of Chicago

Edouard Manet
PORTRETUL LUI BAUDELAIRE
pe la 1860,
gravură.
Biblioteca Națională,
Paris

Giorgione
CONCERTUL CÎMPENESC
pe la 1510,
Muzeul Luvru, Paris

Marcantonio Raimondi
JUDECATA LUI PARIS
gravură după un desen
de Rafael (pierdut)
1525—1530.
Manet a preluat grupul din dreapta jos pentru lucrarea *DEJUNUL PE IARBĂ*

Tițian
VENUS DIN URBINO
pe la 1538,
165×195 cm

Edouard Manet
STUDIU PENTRU OLYMPIA
1863, sanguină.
Muzeul Luvru, Paris

OLYMPIA
1863, acuarelă,
198×307 cm

Henri Fantin-Latour
UN ATELIER DIN BATIGNOLLES
1870, 174×21 cm,
ulei pe pînză,
Muzeul Luvru, Paris.
De la stînga la dreapta:
Scholderer, Manet, Renoir,
Astruc, Zola, Maître, Bazille,
Monet.

Edouard Manet
LIBELULA
1874, gravură.
Biblioteca Națională,
Paris

BISTRO
pe la 1877,
tuș și lavis.
Colecția Emery Reves

În afara textului:

1. BĂIATUL CU CIREȘE
1858—1859, ulei pe pînză
65×68 cm
Colecția C. S. Gulbenkian,
Lisabona

2. PĂRINȚII LUI MANET
1860, ulei pe pînză
150×90 cm
Colecția J. Manet-Rouart, Paris

3. CONCERT LA TUILERIES
1860, ulei pe pînză
74×118 cm
National Gallery, Londra

4. LOLA DE VALENCIA
1862, ulei pe pînză
123×92 cm
Muzeul Luvru, Paris

5. CÎNTĂREȚUL SPANIOL
1860, ulei pe pînză
146×114 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York

6. NATURĂ STATICĂ CU ȘUNCĂ
ulei pe pînză
32×42 cm
Fosta colecție Leonard Gow,
Glasgow

7. NATURĂ STATICĂ CU CRAP
1864, ulei pe pînză
73×92 cm
The Art Institute of Chicago

8. DEJUNUL PE IARBĂ
1863, ulei pe pînză
214×270 cm
Muzeul Luvru, Paris

9. DOAMNA CU PAPAGALUL
1866, ulei pe pînză
185×132 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York

10. THÉODORE DURET
1868, ulei pe pînză
46×35 cm
Musée du Petit Palais, Paris

11. DOMNIȘOARA VICTORINE ÎN COSTUM DE «ESPADA»
1862, ulei pe pînză
165×127,6 cm
Metropolitan Museum of Art,
New York

12. OLYMPIA
1863, ulei pe pînză
130×190 cm
Muzeul Luvru, Paris

13. VAS CU BUJORI
1864—1865, ulei pe pînză
86×67 cm
Muzeul Luvru, Paris

14. CURSE LA LONGCHAMP
1864, ulei pe pînză
44×85 cm
The Art Institute of Chicago

15. PORTUL BORDEAUX
1878, ulei pe pînză
62,16×100 cm
Colecția Mendelssohn Bartholdi,
Berlin

16. BERTHE MORISOT CU MANȘON
1869, ulei pe pînză
73×60 cm
Colecția Leonard C. Hanna Jr.

17. LE FIFRE
1866, ulei pe pînză
164×97 cm
Muzeul Luvru, Paris

18. EMILE ZOLA (detaliu)

19. EMILE ZOLA
1868, ulei pe pînză
145×114 cm
Muzeul Luvru, Paris

20. ANGELINA
1865, ulei pe pînză
91×72 cm
Muzeul Luvru, Paris

21. BUCHETUL DE LILIAC
National-Galerie, Berlin

22. BALCONUL
1868, ulei pe pînză
169×125 cm
Muzeul Luvru, Paris

23. BALCONUL (fragment)

24. PARTIDA DE CROKUET
1873, ulei pe pînză
73×105 cm
Städesches Kunstinstitut,
Frankfurt am Main

25. MONET PICTÎND ÎN BARCĂ
1874, ulei pe pînză
80×99 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

26. PORTRETUL DOAMNEI MANET
(Lectura)
1869, ulei pe pînză
61×74 cm
Muzeul Luvru, Paris

27. LA PATINAJ
1877, ulei pe pînză
92,3×67,5 cm
Colecția Maurice Wertheim,
New York

28. LE BON BOCK
1873
Museum of Art, donația Tyson,
Philadelphia

29. DEJUNUL ÎN ATELIER
1868, ulei pe pînză
120×154 cm
Neuepinakothek, München

30. SENA LA ARGENTEUIL
1874, ulei pe pînză
62,2×102,9 cm
Colecția Aberconway,
Londra

31. PRIMĂVARA (JEANNE DE MARSY)
1881, ulei pe pînză
73×50,8 cm
ColecțiaPoyne-Bingham,
New York

32. PE PLAJĂ
1873, ulei pe pînză
57×72 cm
Muzeul Luvru, Paris

33. PORTRETUL IRMEI BRUNNER (FEMEIA CU PĂLĂRIE NEAGRĂ)
1882, pastel
55,5×46 cm
Muzeul Luvru, Paris

34. ÎN BARCĂ
1874, ulei pe pînză
96×130 cm
Metropolitan Museum of Art,
New York

35. CANAL GRANDE LA VENEȚIA
1875
56×74 cm
Colecția Webb, New York

36. NINA DE CALLIAS (FEMEIA CU EVANTAI)
1873—1874, ulei pe pînză
113×176 cm
Muzeul Luvru, Paris

37. BLONDA CU SÎNII GOI
1878, ulei pe pînză
62,5×52 cm
Muzeul Luvru, Paris

38. ÎN SERĂ
1879, ulei pe pînză
115×150 cm
Staatliche Museen, Berlin

39. GEORGE MOORE
1879, pastel
55×35 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York

40. UN BUCHET DE VIORELE
1872, ulei pe pînză
21×27 cm
Colecție particulară, Paris

41. STÉPHANE MALLARMÉ
1876, ulei pe pînză
26×34 cm
Muzeul Luvru, Paris

42. PAVATORII STRĂZII MOSNIER
1878
63×79 cm
Colecția Butler, Londra

43. MARCELLIN DESBOUTIN
1875, ulei pe pînză
193×130 cm
Museu de Arte, São Paulo

44. EXECUȚIA LUI MAXIMILIAN
1867, ulei pe pînză
252×305 cm
Städtische Kunsthalle,
Mannheim

45. EXECUȚIA LUI MAXIMILIAN
(detaliu)

46. PLECAREA VAPORULUI DE FOLKESTONE
1869, ulei pe pînză
59×71 cm
Colecția Tyson,
Philadelphia

47. ARGENTEUIL
1874, ulei pe pînză
149×131 cm
Musée des Beaux-Arts,
Tournai, Belgia

48. LE CAFÉ-CONCERT
1878, ulei pe pînză
46×38 cm
Walter's Art Gallery,
Baltimore

49. NANA
1877, ulei pe pînză
150×116 cm
Kunsthalle, Hamburg

50. LA CAFENEA (CABARETUL REICHSHOFFEN)
1878, ulei pe pînză
Colecția Oskar Reinhart,
Winterthur

51. LA SERVEUSE DE BOCKS
(fragment)

52. LA SERVEUSE DE BOCKS
1879, ulei pe pînză
98×79 cm
National Gallery, Londra

53. UN BAR ÎN FOLIES-BERGÈRE
1881, ulei pe pînză
96×130 cm
Courtauld Institute of Art,
Londra

54. GARA SAINT-LAZARE
1873, ulei pe pînză
93,3×114,5 cm
National Gallery,
Washington

55. DOAMNA MICHEL-LÉVY

56. DOAMNA MANET
1874, ulei pe pînză
49×60 cm
Muzeul Luvru, Paris

57. LA « PÈRE LATHUILLE »
1879, ulei pe pînză
92×112 cm
Musée des Beaux-Arts,
Tournai, Belgia

58. LA « PÈRE LATHUILLE »
(fragment)

59. PEISAJ

60. CASĂ ÎN RUEIL
1882

61. PORTRETUL MAMEI LUI MANET
ÎN GRĂDINA BELLEVUE
1880
Colecție particulară, Paris

62. VAS CU FLORI
1882, ulei pe pînză
55×44 cm
Colecția Kurt Riezler,
New York

63. LA SERVEUSE
DU « BAR AUX FOLIES-BERGÈRE »
1881, pastel
54×34 cm
Muzeul din Dijon

REPRODUCERI

1. Băiatul cu cireşe



2. Părinţii lui Manet

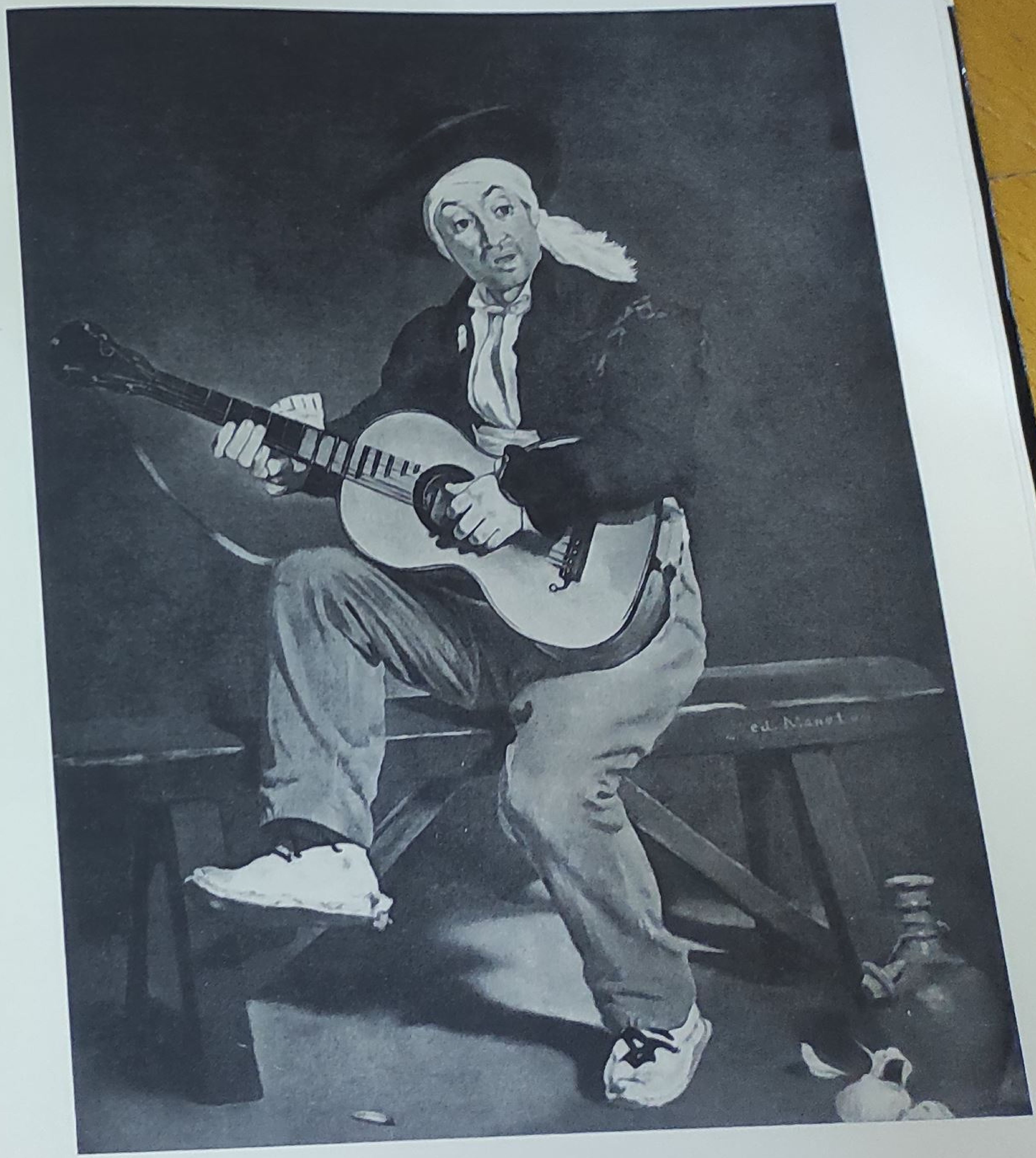


3. Concert la Tuileries

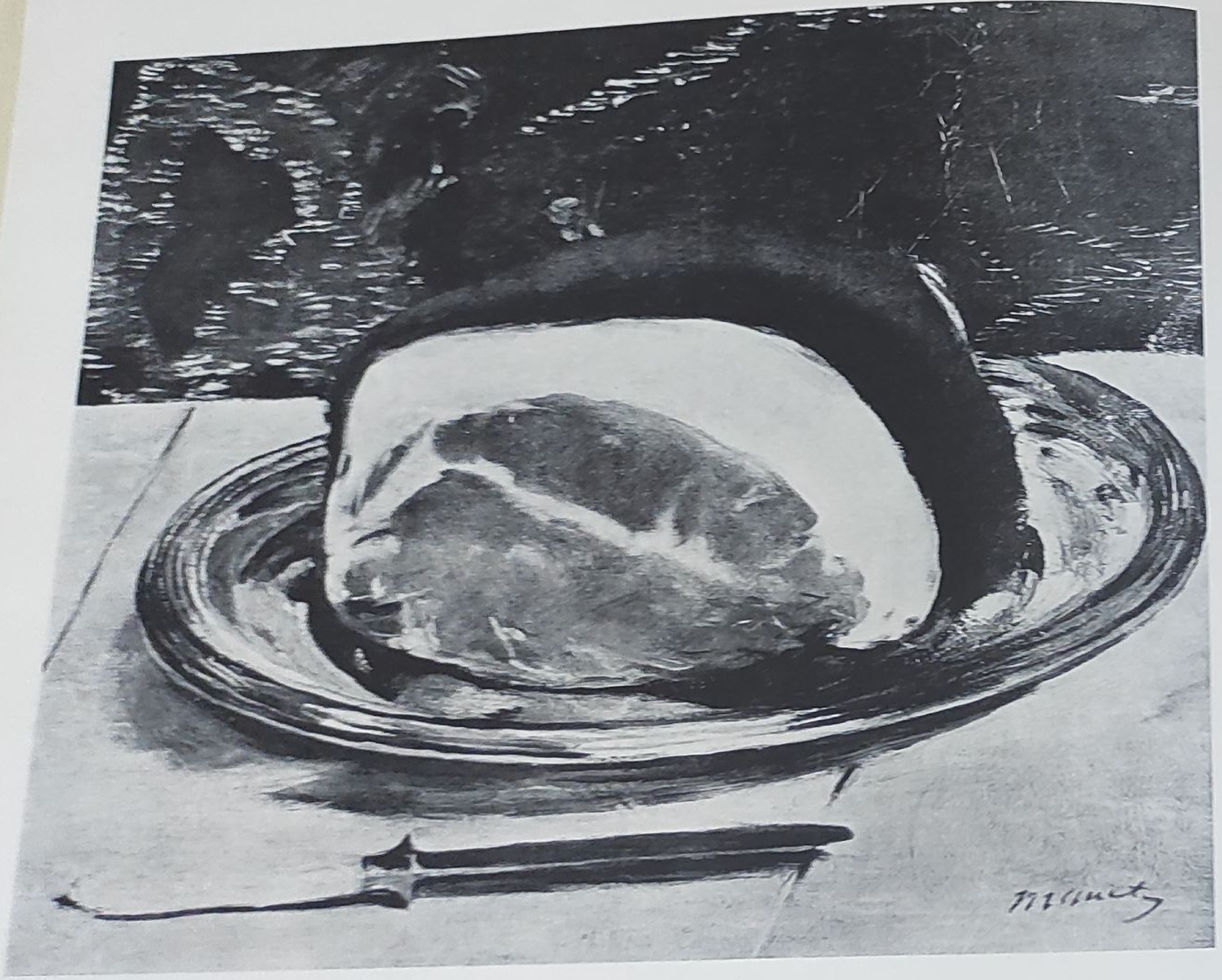




4. Lola de Valencia
5. Cîntărețul spaniol



6. Natură statică cu şuncă



7. Natură statică cu crap



8. Dejunul pe iarbă

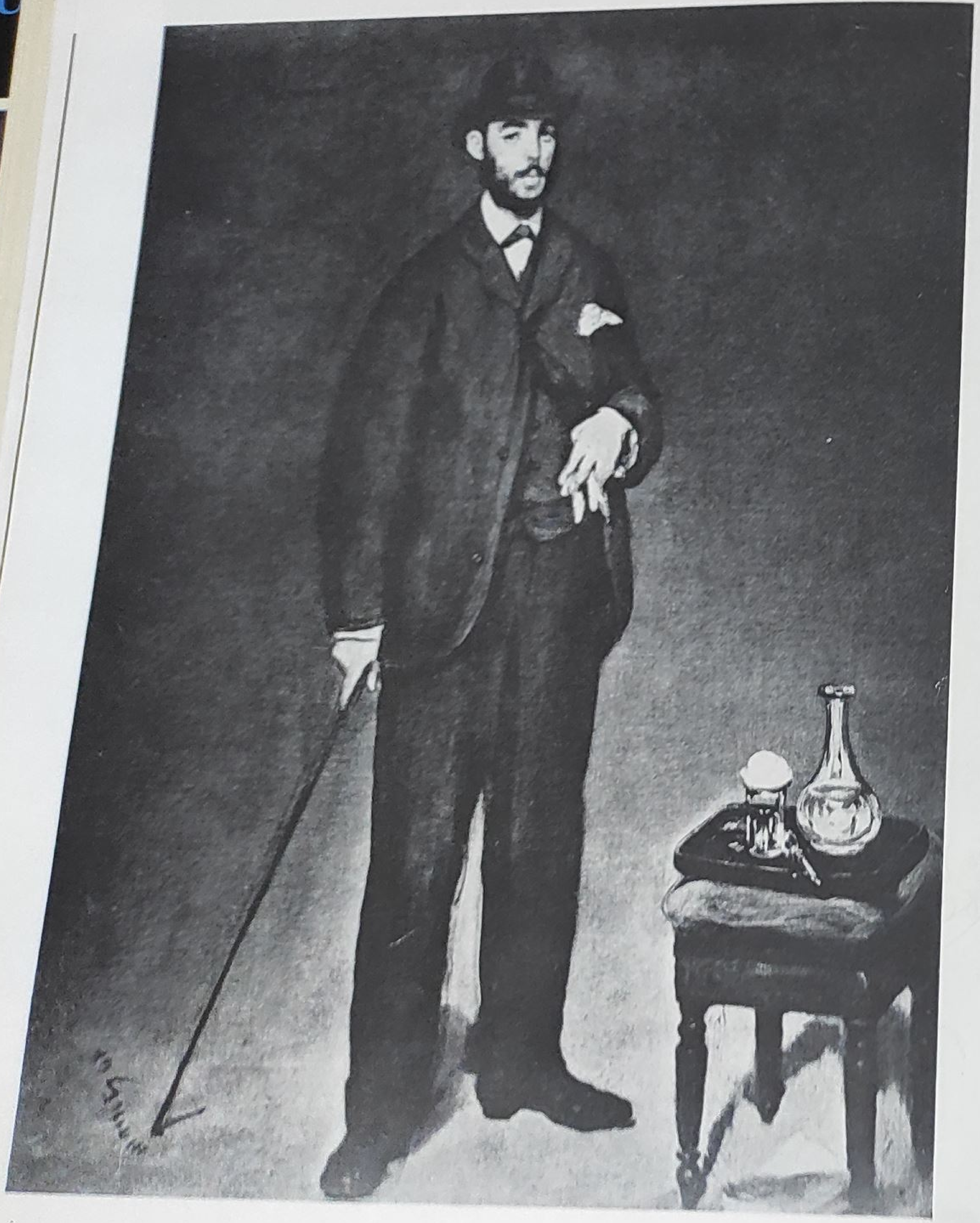
9. Doamna cu papagalul





10. Théodore Duret

11. Domnișoara Victorine în costum de « Espada »





12. Olympia



13. Vas cu bujori



14. Curse la Longchamp

15. Portul Bordeaux

16. Berthe Morisot cu manşon







17. Le Fifre

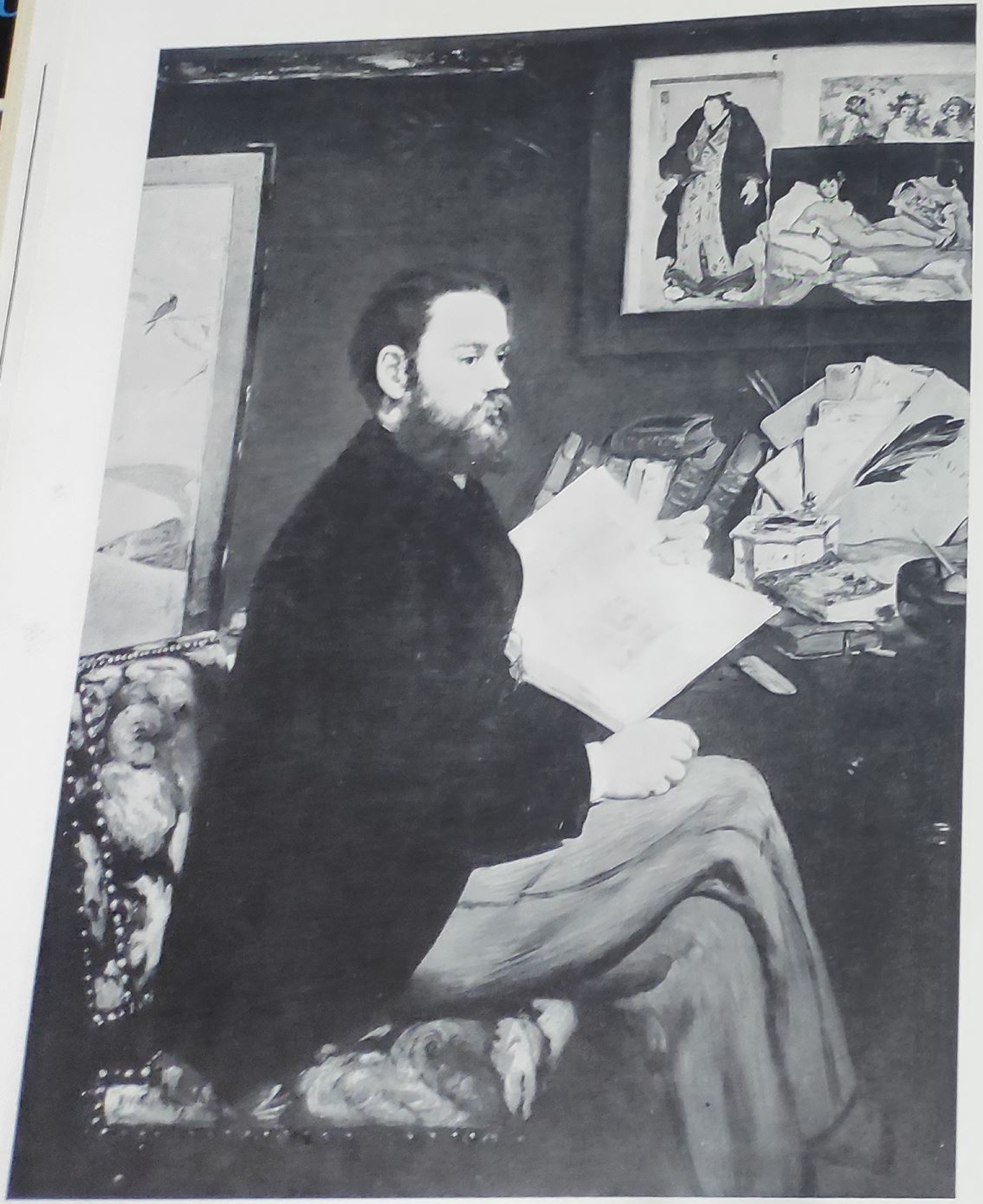
18. Emile Zola (detaliu)

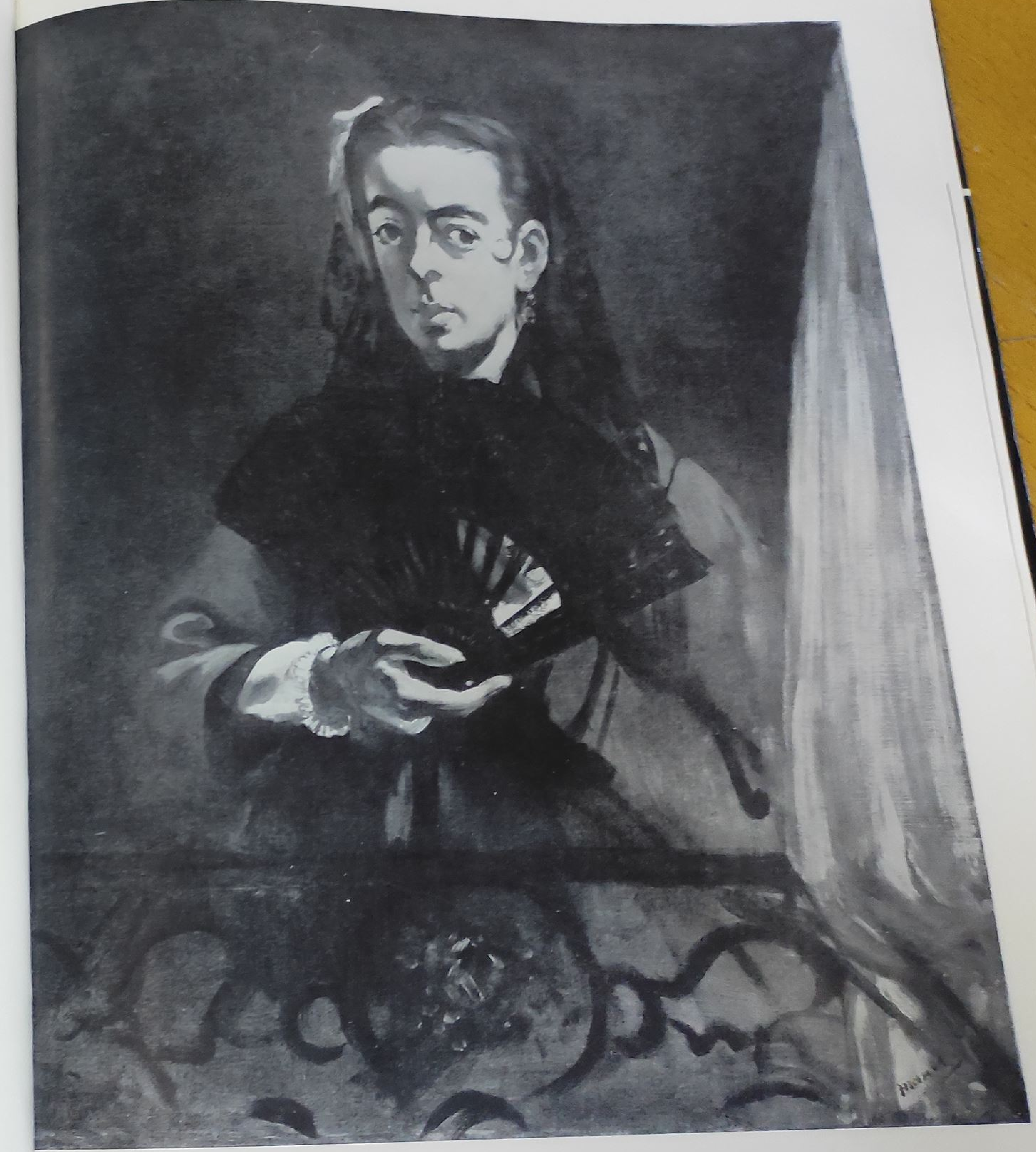




19. Emile Zola

20. Angelina

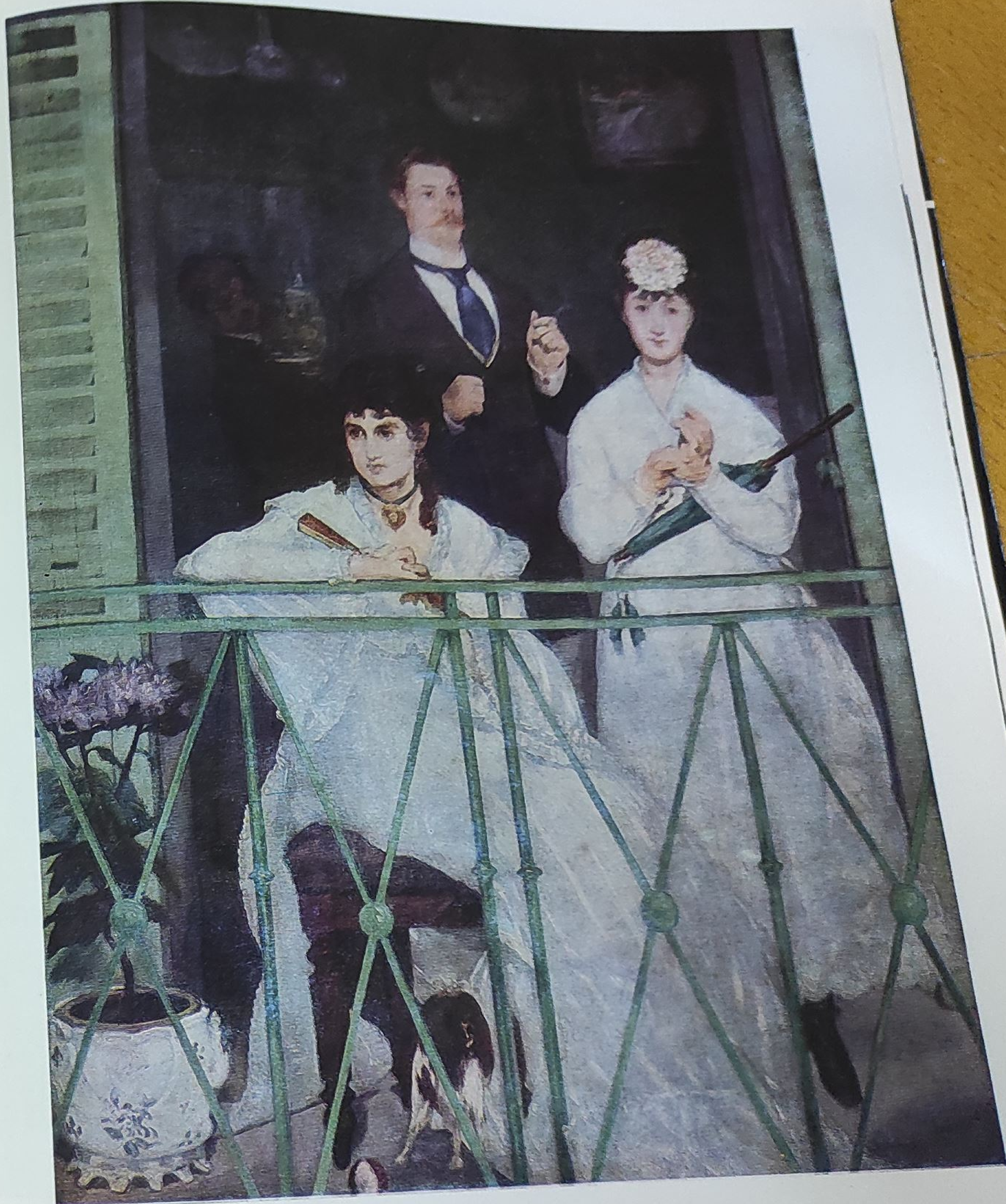




21. Buchetul de liliac

22. Balconul







23. Balconul (fragment)

24. Partida de Crokuet



25. Manet pictînd în barcă

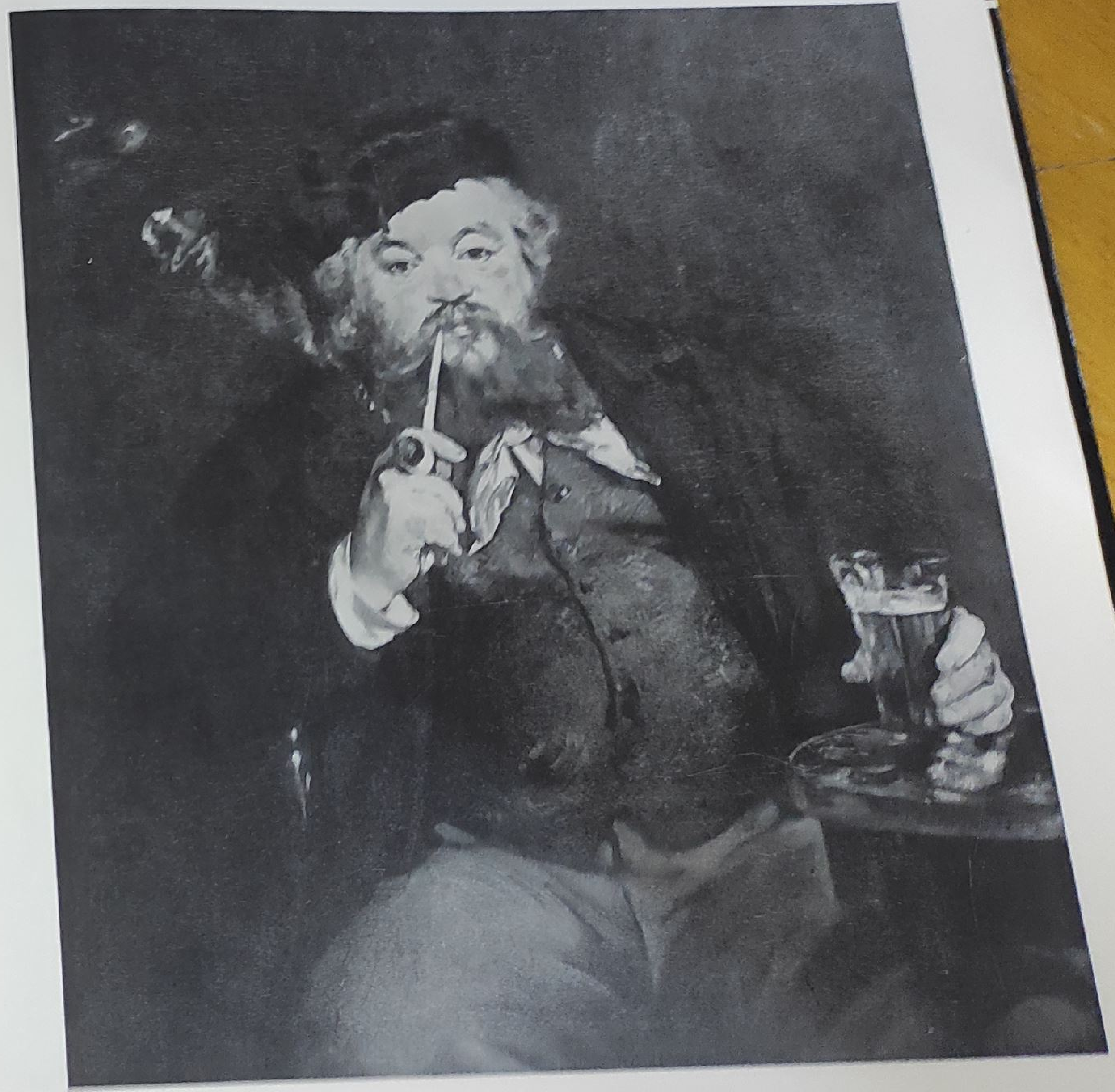


26. Portretul doamnei Manet (Lectura)





27. La patinaj
28. Le Bon Bock

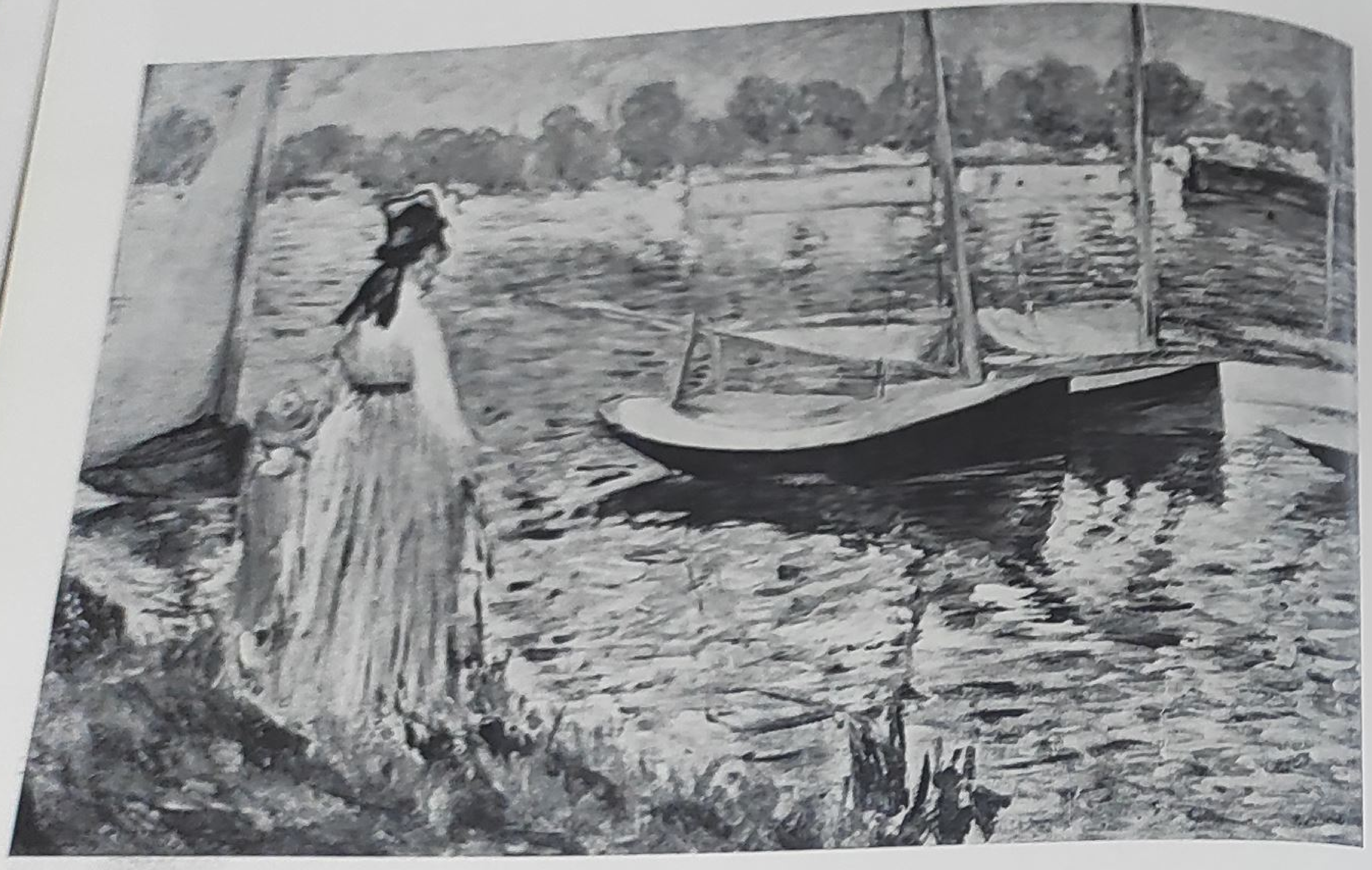


29. Dejunul în atelier



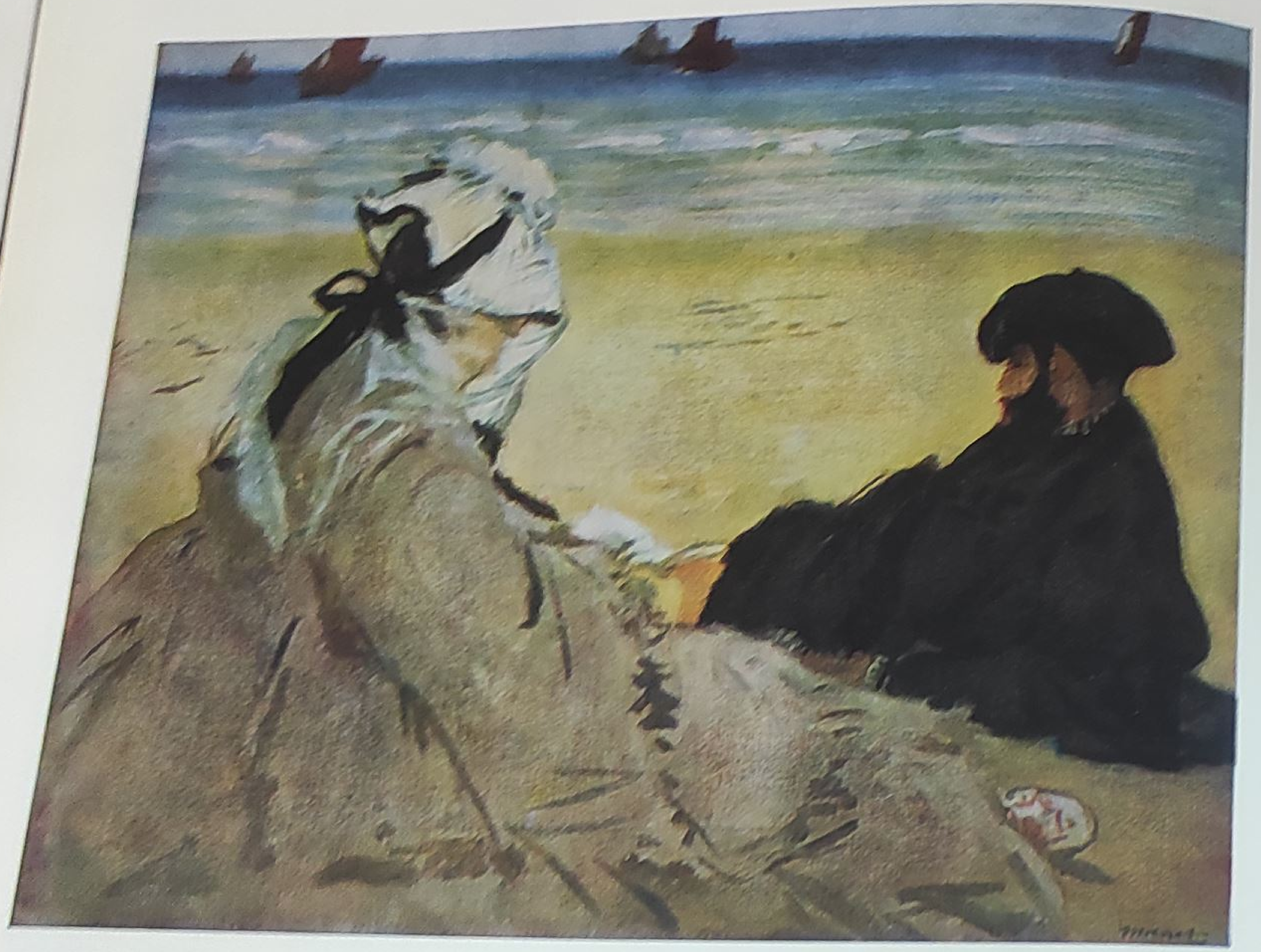
30. Sena la Argenteuil

31. Primăvara (Jeanne de Marsy)

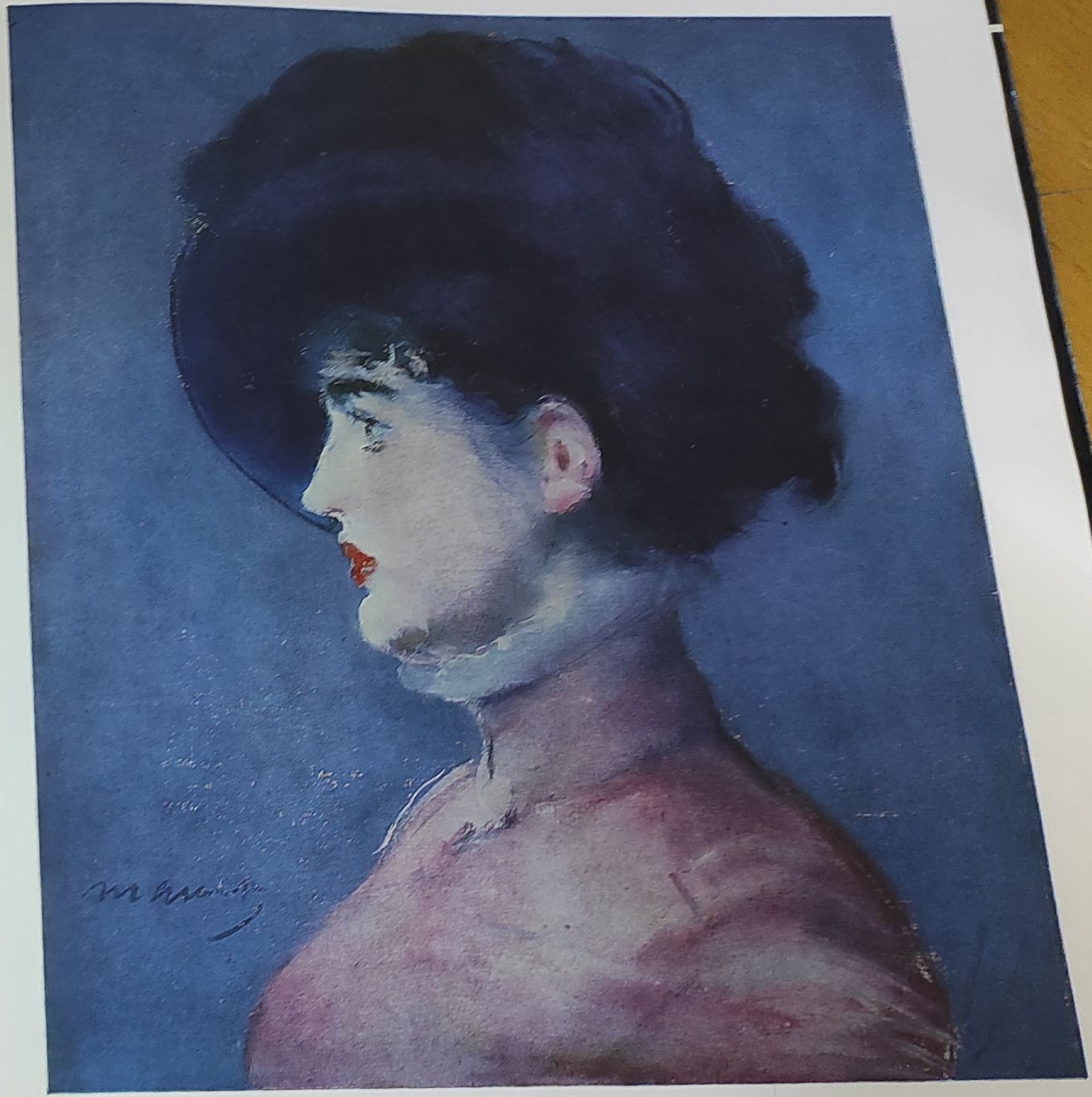




22. Pe plajă



23. Portretul Irmei Brunner
(Femeie cu pălărie neagră)



34. În barcă



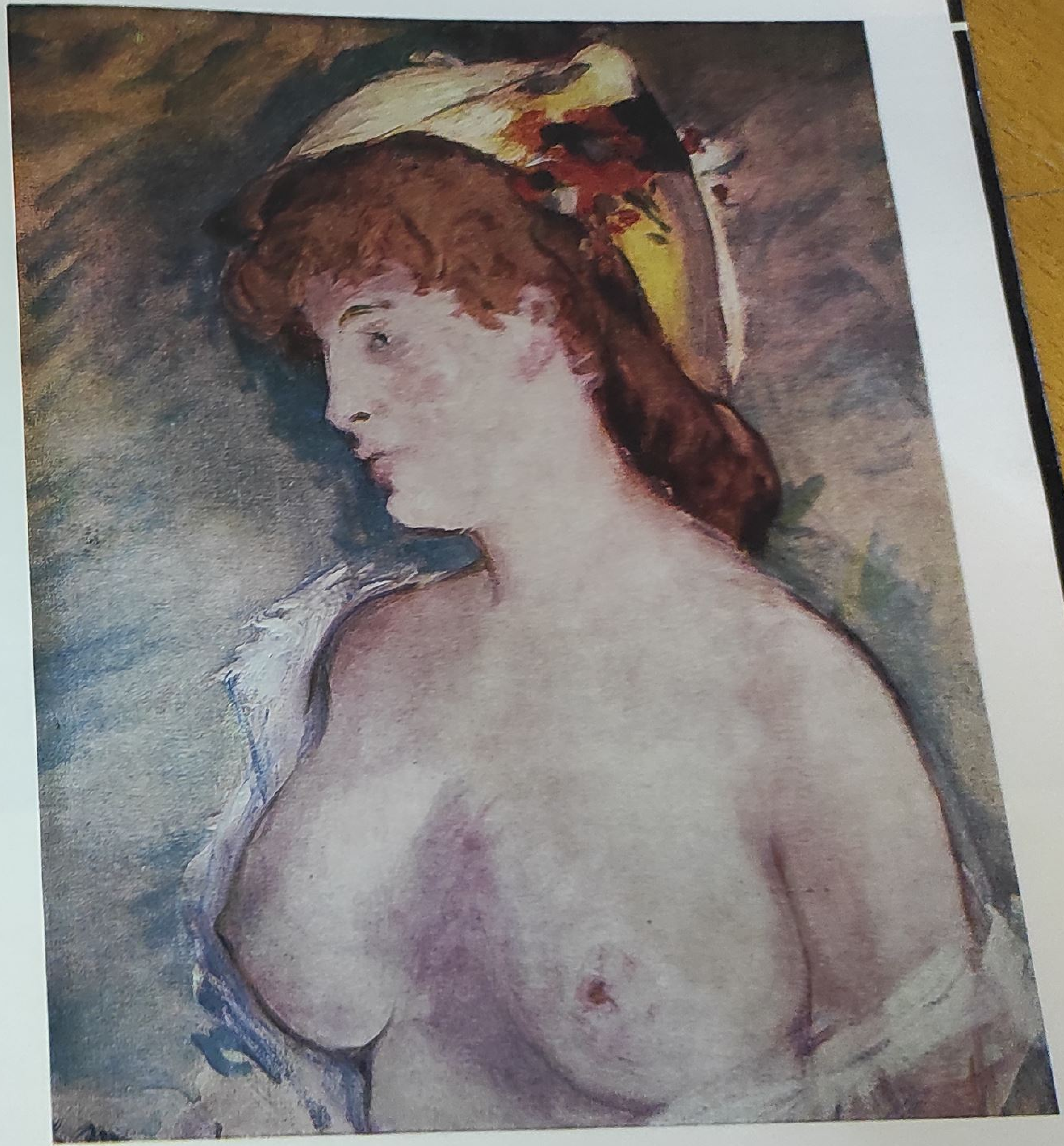
35. Canal Grande la Veneția



36. Nina de Callias
(Femeia cu evantai)



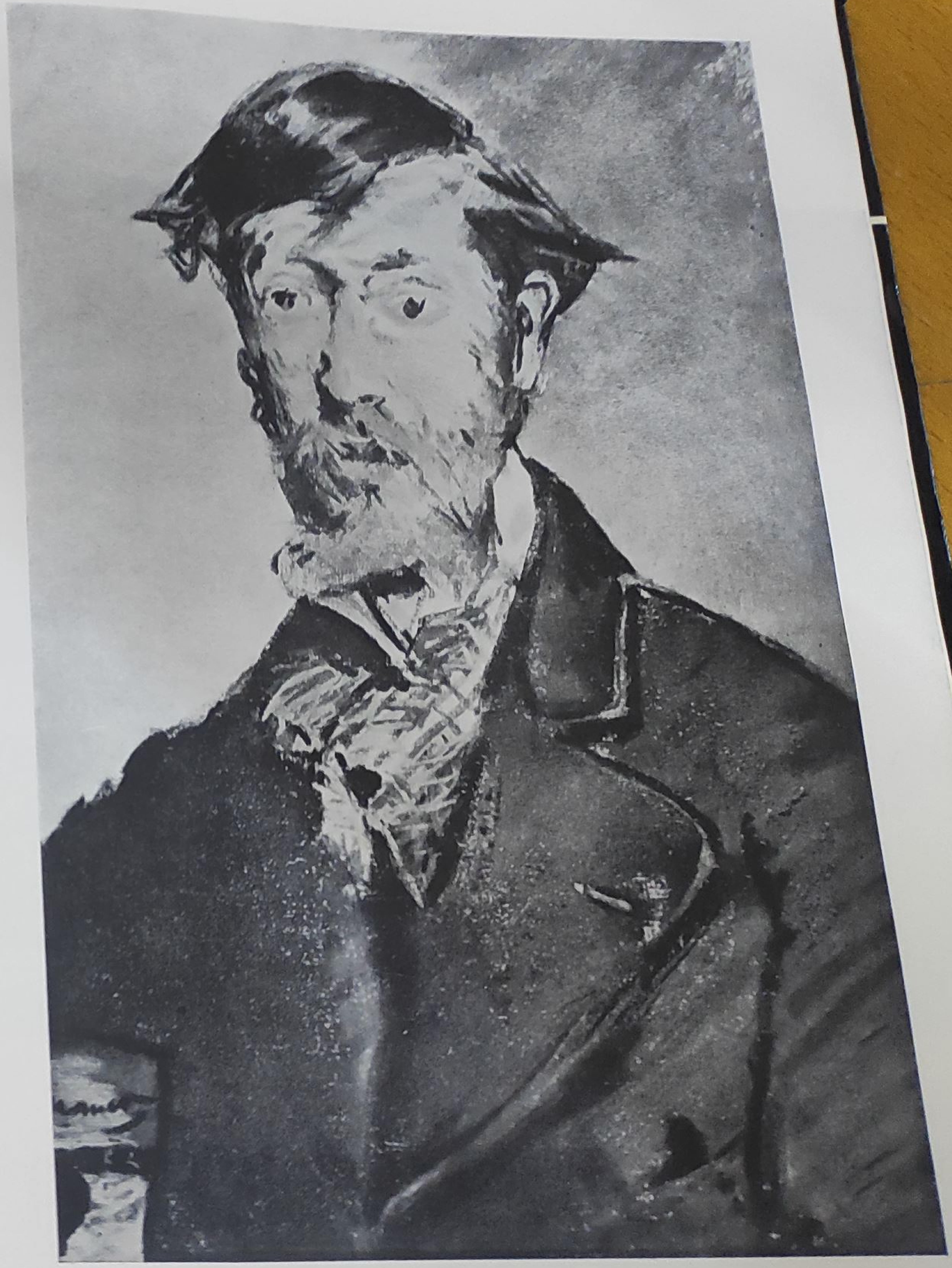
37. Blonda cu sînii goi



38. In seră

39. George Moore





50. Un buchet de viorele



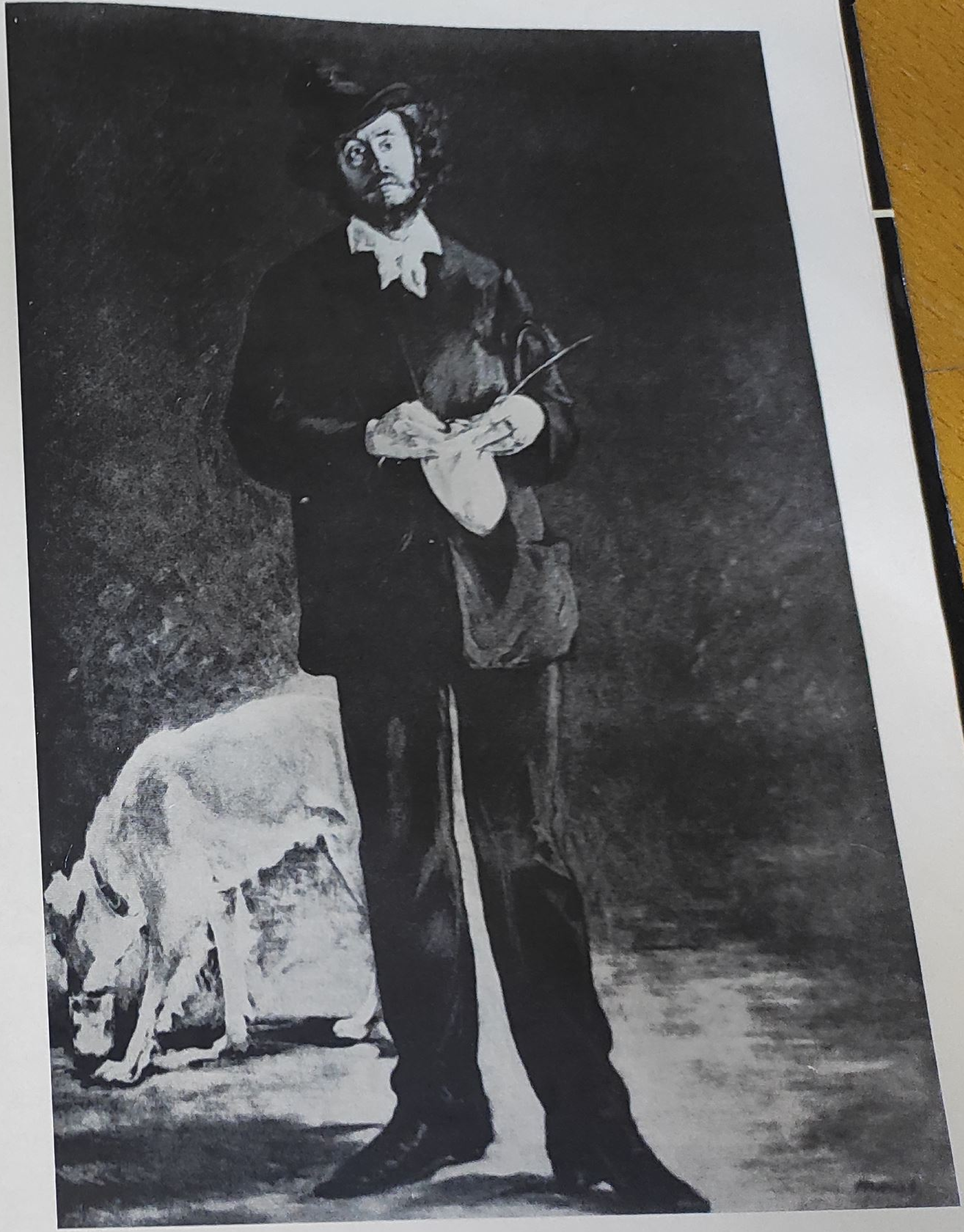
51. Stéphane Mallarmé



42. Pavatorii străzii Mosnier

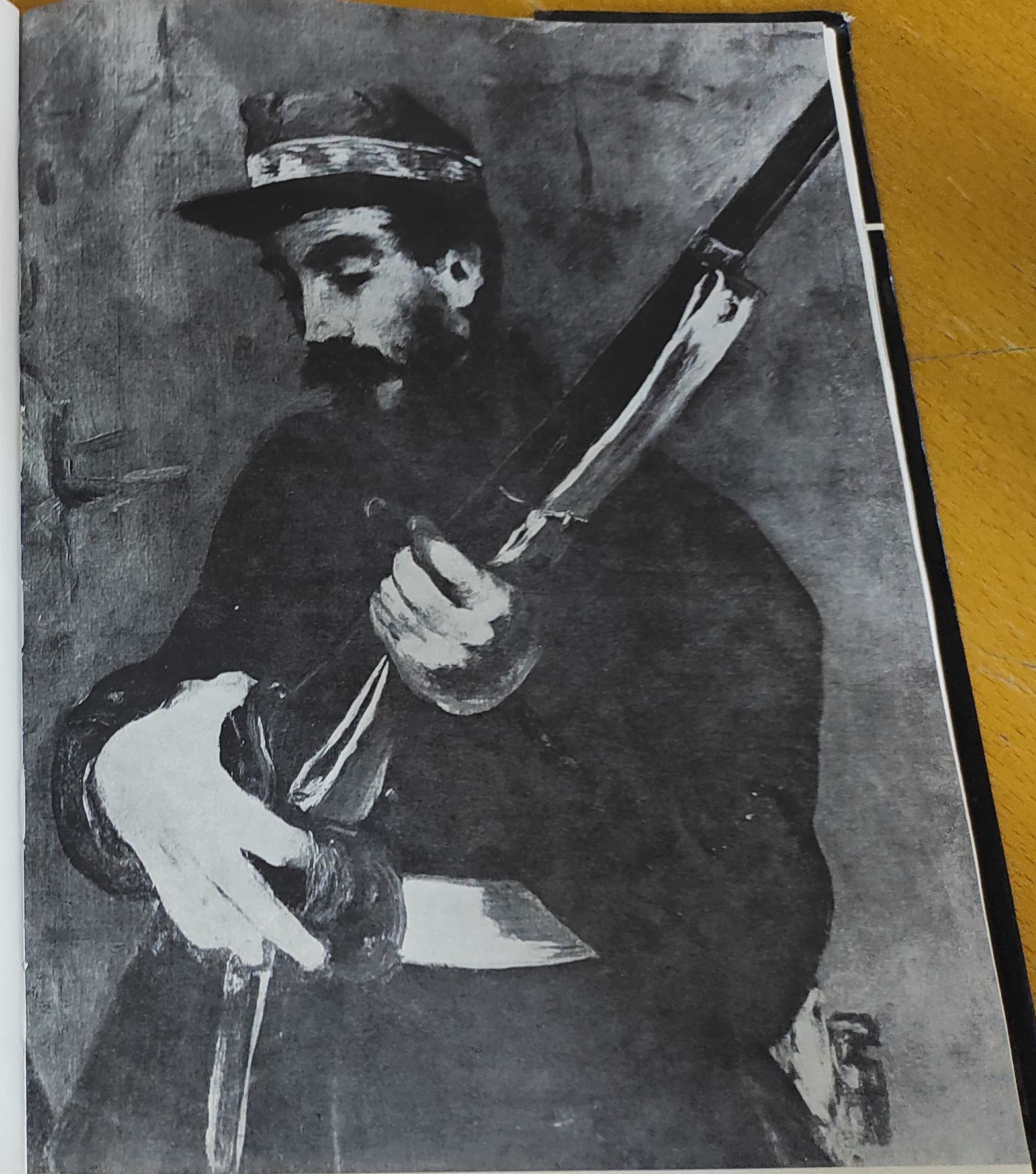
43. Marcellin Desboutin





44. Execuţia lui Maximilian
45. Execuţia lui Maximilian (detaliu)

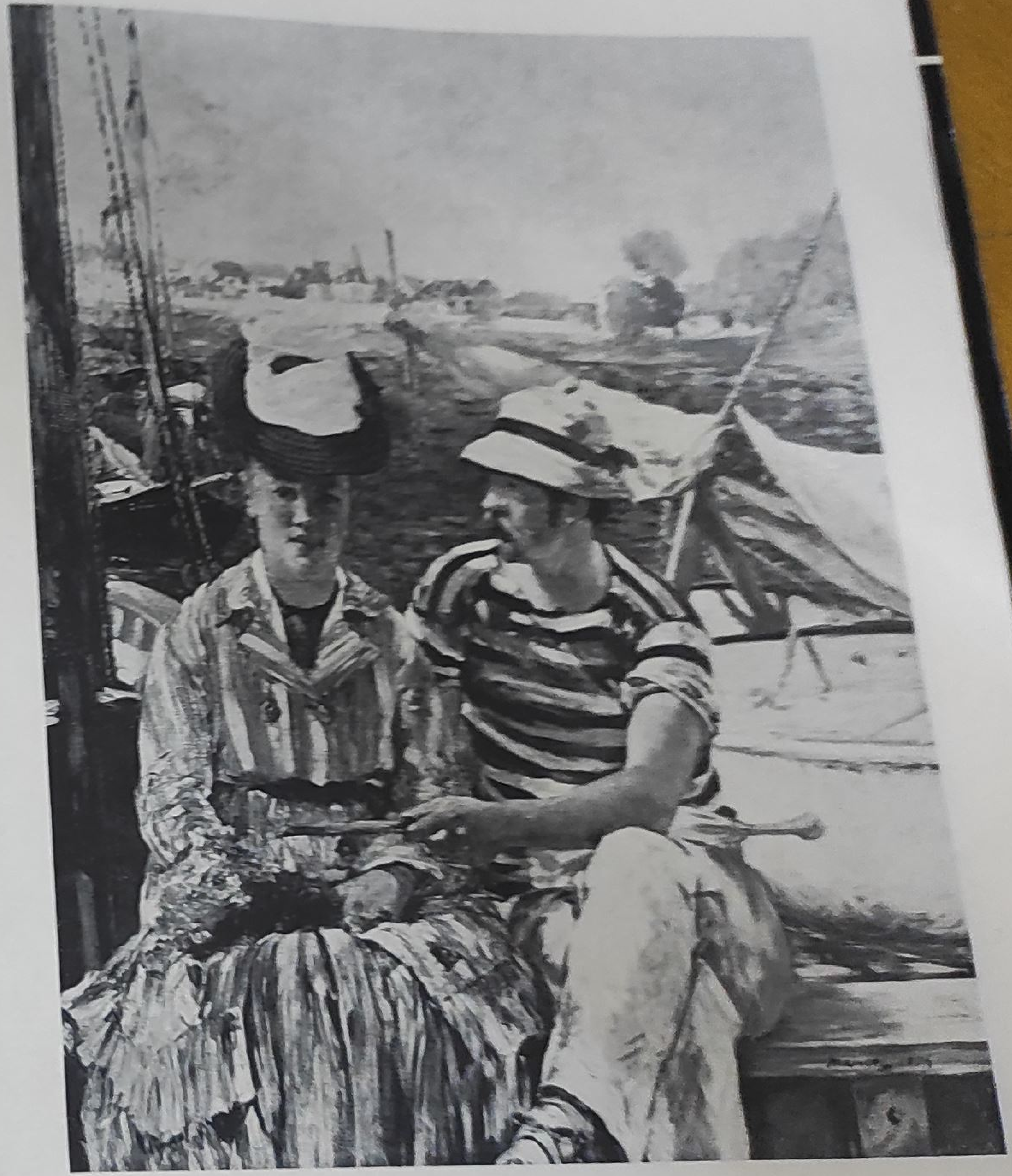




46. Plecarea vaporului de Folkestone



47. Argenteuil



48. Le Café-concert



49. Nana



50. La cafenea (Cabaretul Reichshoffen)



51. La serveuse de Bocks (fragment)



52. La serveuse de Bocks



53. Un bar in Folies-Bergère







56. Camille Monet





58. La « Père Lathuille » (fragment)

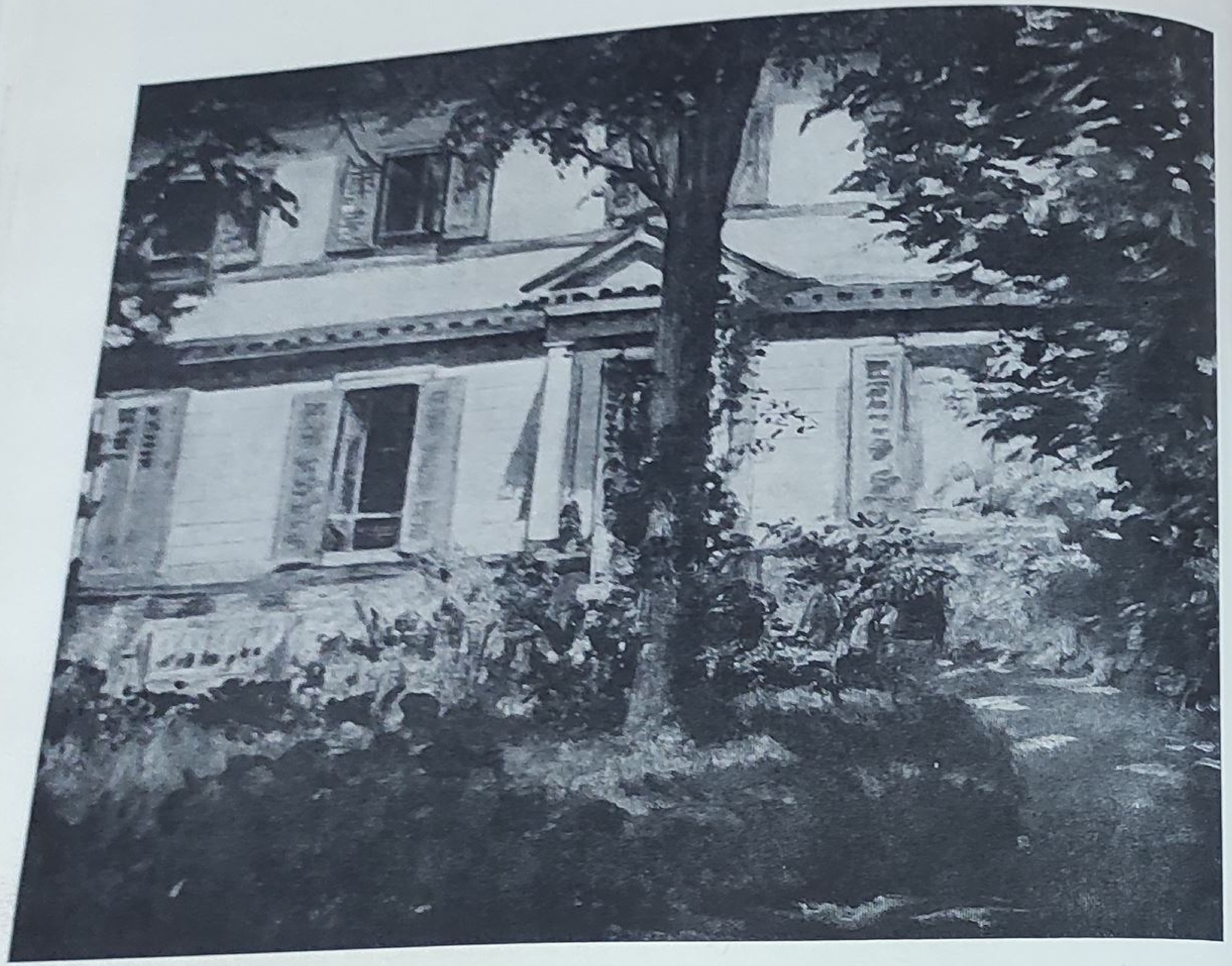
59. Peisaj

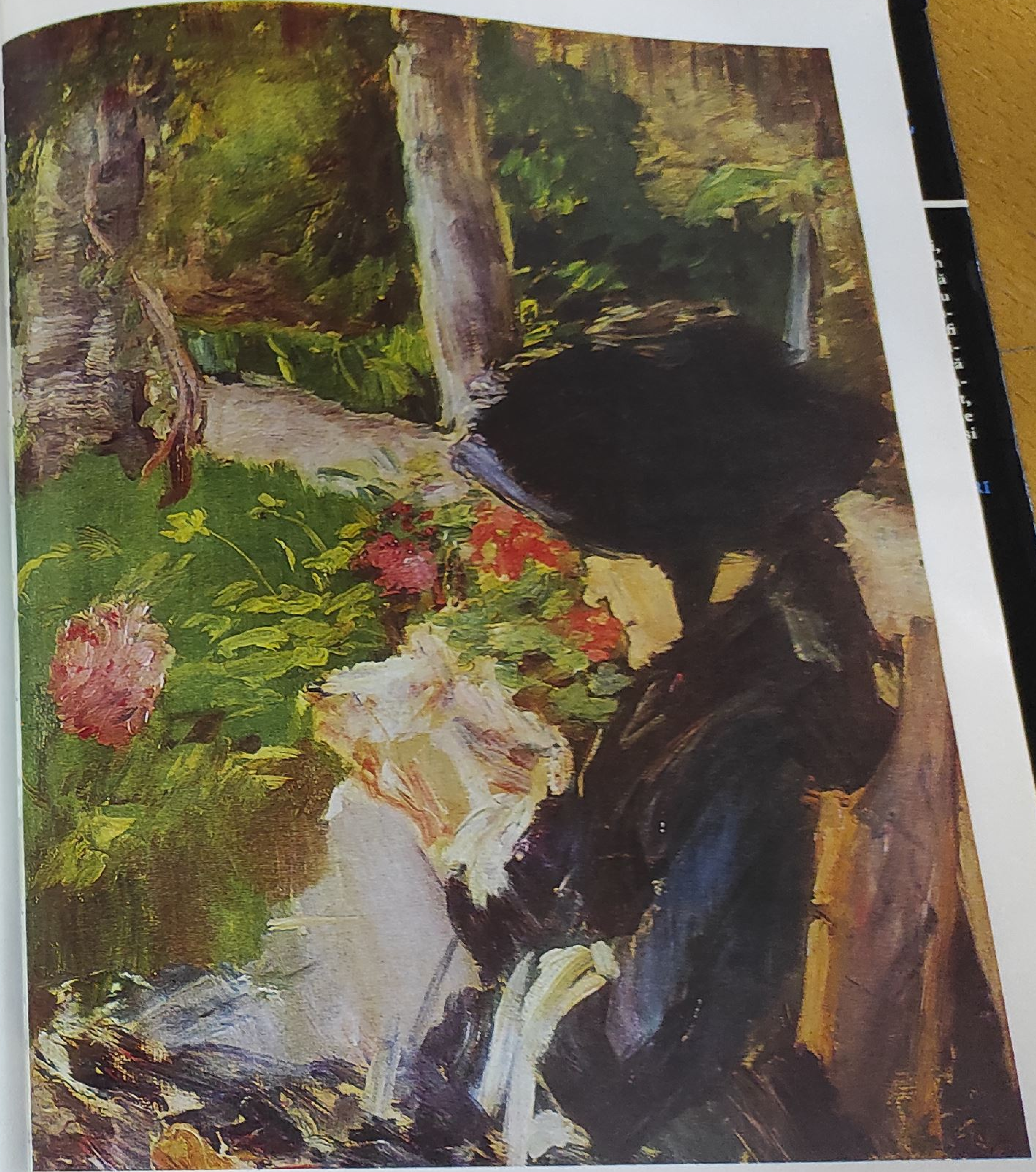




60. Casă în Rueil

61. Portretul mamei lui Manet în grădina Bellevue





62. Vas cu bujori



63. La serveuse du «Bar aux Folies-Bergère»



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Dacă Manet n-a inventat mituri, a *creat imagini*, pe care le admirăm pentru ele însele, pentru că ele există şi-şi impun prezenţa, pentru că au o viaţă artistică paralelă cu viaţa lucrurilor din natură, dar cu care nu pot fi confundate. Aceste imagini nu acţionează în nici un fel, nu comunică emoţii sau pasiuni specifice, ci dimpotrivă, aşa cum s-a mai observat, ochii acestor imagini nu au o funcţie expresivă: valoarea lor stă în însăşi existenţa lor, în viaţa lor estetică.

LIONELLO VENTURI